

أمجدريان

صلاح فضل

والشعرية العربية



صالح فضل
والشعرية العربية

سلام فضل

والشعرية العربية

تأليف

أحمد ريان

الناشر

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

عبدالله غريب

الكتاب : صلاح فضل .. والشعرية العربية

المؤلف : أمجد ريان

تاريخ النشر : ٢٠٠٠م

حقوق الطبع والترجمة والاقتباس محفوظة

الناشر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع

عمدة غريب

شركة مساهمة مغربية

الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج آمون

الدور الأول - شقة ٦

ت. ف. : ٢٤٧٤٠٣٨

المكتبة : ١٠ شارع كامل صدقي الفجالة (القاهرة)

ت. : ٥٩١٧٥٣٢

المطابع : مدينة العاشر من رمضان

المنطقة الصناعية (C1)

ت. : ٠١٥/٣٦٢٧٢٧

رقم الإيداع : ٩٩/٩٠٩٩

الترقيم الدولي : I S B N

977-303-180-2

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المحتوى

٩ مقابلة
١٣ الفصل الأول : حول قراءة نقدية فى بيت من الشعر
٢٩ الفصل الثانى : تأملات فى الدرس البنىوى للموشحة
٤٥ الفصل الثالث : متابعة لتجربة شوقى
٥٩ الفصل الرابع : مناقشات حول قصيدة الشعر الحر
٩٧ الفصل الخامس : عن شعر الحداثة
١١٩ ملحق
١٢٣ ملحق : نماذج من مؤلفات الناقد

مُقَدِّمَةٌ

همّ النقاد دائماً هو التوجه إلى الجمهور لإيصال خطاب محدد تملّيه مهام كل مرحلة حسب طبيعة أهدافها الفكرية والثقافية بشرط أن يتوفر مناخ من الديمقراطية يسمح بإمكانية التفاعل مع أعرض قطاع من الجمهور .

كانت أولى حلقات النقد العربى الحديث منبثقة عن التوجه الإحيائى الذى طرحته الكلاسيكية الجديدة فى إطار النهضة العربية الحديثة .

ثم اطررد نمو الطبقة المتوسطة ونمو تناقضها الطبيعى مع البنى الاجتماعية الإقطاعية العسكرية التركية إلى جوار الاحتكاك الفكرى بأوروبا مما أدى إلى مزيد من السعى نحو تكوين الشخصية المستقلة، واتجه شباب الانتلجنسيا إلى النهل من النموذج الغربى المتقدم حتى ترعرعت الرومانسية وطرحت أول ثورة شعرية فى العصر الحديث . كان شعراء الرومانسية هم نقادها ومنظروها .

وفى مرحلة تالية، وفى إطار نمو الوعى القومى وصعود المتطلبات الاجتماعية الجديدة، عرفنا الواقعية بكافة أشكالها ومنها ما أسماه أنور المعداوى بنموذج : [الواقعية القومية] . وفى إطار التأثير بالالتزامين الوجودى والماركسى تنتقل إلى ما أسماه شكرى عياد بنموذج [الواقعية الموضوعية] التى اهتمت بطرح القضايا المحلية والإنسانية والاجتماعية .

وعرفت الساحة النقدية أسماء عدد من النقاد الأيديولوجيين منهم محمود أمين العالم وإبراهيم فتحى وغالى شكرى ولطيفة الزيات وسيد حامد النساج ومجموعة أخرى من النقاد الليبراليين منهم لويس عوض وعلى الراعى وشكرى عياد وعز الدين اسماعيل وعبدالقادر القط وغيرهم .

ثم تغزو الساحة النقدية أفكار جديدة متأثرة بجرعات الحداثة بشكل أساسى حيث تطورت الامكانيات المعرفية إلى أقصى مدى متحررة من كافة الأشكال التقليدية . وعرفنا فى تلك المرحلة دراسات الأسلوبية والألسنية . وكان للبنىوية دور خطير ساهم فى إثراء الحياة الثقافية على يد صلاح فضل واعتدال عثمان وصبرى حافظ وغيرهم حيث ركزوا على قضايا البنية والتكوين، ورفض المثال السابق فى الفن وعدم الاستسلام للواقع، بل والتمرد عليه من خلال إدهاش المتلقى ودفعه لإعادة النظر المستمرة فى حياته وثقافته ورؤيته للفن والأدب .

وقد سبق صلاح فضل نقاد البنىوية بإصدار كتابه [نظرية البنائية فى النقد الأدبى] وهو كتاب مهم فتح الطريق لعدد ضخم من الدراسات البنىوية لكى تصدر من بعده، وتثرى المكتبة العربية.

ويسعى هذا الكتاب الصغير نسبياً إلى استعراض جهود صلاح فضل الدؤبة على مدى زمنى طويل أصدر فيه عدداً كبيراً من كتب النقد الأدبى التى تتابع تاريخنا الأدبى بداية من العصور القديمة متدرجة حتى اللحظة الآنية.

ولكن الاستعراض هنا لا يعنى المسح الشامل لكافة جهود الناقد بل يعنى المرور على أفكار جوهرية عالجه داخل عدد كبير من الدراسات النظرية والتطبيقية.

واعتقد أنه من الأهمية بمكان أن يصدر كتاب يتأمل رحلة الناقد البحثية ودراساته بداية من العصور العربية القروسطية حيث نشر الناقد دراسة عن بيت من الشعر للمتنبى، وهى ليست مجرد قراءة لبيت من الشعر بل هى قراءة لحساسية الشعر العربى فى هذه المرحلة . ثم نتأمل

الدرس البنيوي لطراز التوشيح في ذاته مرة، وفي رأى الفكر النقدي المعاصر كما يطبقه الناقد في مرة أخرى .

ونتعرف بعد ذلك على رأى الناقد في تجربة الشاعر أحمد شوقي ليس من خلال المضامين التي يطرحها الشاعر فحسب بل من خلال الظواهر الأسلوبية المختلفة التي يضع الناقد يده عليها بدقة متناهية .

ثم يستعرض الكتاب بعد ذلك رؤية صلاح فضل لقصيدة الشعر الحر سواء في المصدر الحضاري والاجتماعي لهذه القصيدة أو في معالمها الرؤيوية من خلال مجموعة من الجوانب الذاتية والصوفية والأبديولوجية والحسية، ثم تقنيات هذه القصيدة سواء في البناء أو في اللغة دلاليًا وتشكيليًا وإيقاعيًا .

وينتهي الكتاب بطرح وجهة نظر الناقد في تجربة الشعر الحديث الذي يتميز بتعدد الدلالة واستخدام المجاز اللغوي الكثيف سواء في الرعييل الأول الذي طرح هذه التجربة ومن أهم شعرائه أدونيس ومحمد عفيفي مطر أو الرعييل الثاني من الشعراء الأصغر سنا في الأجيال التالية وتمثلهم جماعة إضاءة ٧٧ على سبيل المثال.

لقد اعتمد مؤلف هذا الكتاب على أربعة كتب أساسية لصلاح فضل:

- ١- أساليب الشعرية العربية - دار الآداب - بيروت، ١٩٩٥ .
- ٢- شفرات النص - دار الفكر - القاهرة - باريس ١٩٩٠ .
- ٣- أشكال التخيل - الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان - القاهرة ١٩٩٦ .
- ٤- انتاج الدلالة - مؤسسة مختار - القاهرة ١٩٨٧ .

وهناك مقالة أخرى منشورة فى مجلة فصول بالقاهرة
واستفادات أخرى عابرة أو متأنية من باقى مؤلفات الناقد ودراساته
المنشورة فى الدوريات المختلفة .

وسوف يرّحل هذا الكتاب للكشف عن جهود الناقد فى أحد المجالات
التي اهتم بها وهو مجال الشعر العربى لكى نتعرف على نظرية الناقد
الخاصة التي توزعت عبر هذه الرحلة الطويلة مساهماً إلى جوار نقادنا
الآخرين فى خلق تصور نظرى نقدى يسبر غور إبداعنا الشعرى فى
مرحلة من أهم مراحلنا المعاصرة هى مرحلة : الحداثة .

أمجد ريان

وادي حوف

أول أغسطس ١٩٩٨

الفصل الأول



حول : قراءة نقدية لببيت من الشعر

حول قراءة نقدية في بيت من الشعر^(*)

(١)

لقد تلاشت الادعاءات التي كانت تتحدى بالقطيعة الاستمولوجية مع الماضي، وصرنا على العكس نحتاج إلى أن نمد الأواصر مع جذورنا التاريخية، ولكننا نحتاج إلى نظرية منهجية تعنى بقضية التراث عموماً، والتراث العربي خصوصاً بعد كل هذه الجهود التي بذلها مفكرون ونقادنا .

كم نحلم بأن تنشأ نظرية جديدة تستفيد من كل هذه الجهود لتصب في تصورات أكثر نضجاً، تدخل إلى تراثنا بشكل محايد منزه عن الهوى أو العاطفة، أو عن الأهداف الصغيرة غير المجدية، لكي نجلو العلاقة بين قضايا هذا التراث من جهة ومتطلبات عصرنا الفكرية والعلمية من جهة أخرى .

وبشكل أكثر خصوصية أو أكثر اقتراباً لموضوعنا فنحن نبحث أيضاً عن معالجات أدق لصورة الشاعر العربي في تراثنا، فلم يعد هناك مكان للأفكار التي رأت بأن هذا الشاعر لم يكن سوى مرتزق جوال يبحث عن عطايا الخلفاء، أو لم يكن سوى رجل باحث عن الذات والمتع الشخصية هروباً من واقع سياسى واجتماعى ظالم، أو لم يكن سوى بوق لقبيلته أو لمعتقداته الشخصية محدودة الأفق . فقد تمكنت الدراسات الموضوعية من أن تقترب من الشاعر العربي القديم اقتراباً حقيقياً مستفيدة من أكثر التوجهات الفكرية المعاصرة قدرة على الدرس الناضج لقضايا التراث . ولعل التوجه البنيوي يمثل واحداً من أهم هذه التوجهات لأنه ينصب على النص الشعري ذاته في البداية ثم يسترشد بعد ذلك بكافة الظواهر الأخرى التي تعين على إنجاز رؤية منضبطة عن النص .

وقد أكدت دراسة ناقدا سعى الفكر الإبداعى المعاصر لإثبات التفاعل بين تجليات الإبداع الأدبى التى تفيض بروح العصر من جهة ومظاهر الخطاب الشعري العربى على امتداد تاريخه من جهة أخرى فى وحدة عميقة ثرية .

(*) تعليق نقدي على دراسة عنوانها [قراءة نقدية في بيت من الشعر] منشورة في كتابه [أشكال التخيل] .

لقد أكد الناقد منذ بداية دراسته للمتنبى أن الشاعر يعبر عن [استمرار
العنصر البدوي في وجدان الإنسان العربي، وهميته على تصورات بحيث يشكل
لب أسطوره ورؤيته لذاته] وهو التوجه الذي يقابل توجهاً آخر غبر عنه شعراء
آخرون بداية من أبي نواس ونهاية بأبي تمام وهو التوجه الشعري الذي سار في
الاتجاه المعاكس، الاتجاه التجديدي الذي عبر عن دخول معطيات جديدة إلى الواقع
العربي، وأضاف إلى النقاء العربي الخالص روحاً جديدة تعكس التطور الحضاري
والاجتماعي الذي أشار إليه بعض المفكرين بشكل محدد عندما تكلموا عن
الرأسمالية التجارية المبكرة، وعن صعودها بعد تغير جذري شمل الحياة العربية .

(٢)

لقد قرأ الناقد بيتاً شعرياً واحداً للمتنبى، واستطاعت قراءته أن تجسد طموحاً
نقدياً يمكن بتوسيعه أن تصل إلى تصورات شديدة الدقة عن تراثنا الشعري .
فقد سعى الناقد إلى تأويل الإبداع من خلال دمج في معنى أكبر هو رؤية
العالم أي تأويل ظواهر التعبير للكشف عن الحقيقة الإنسانية الشاملة، وأثبت أن كل
خطاب مهما كان جزئياً أو عابراً أو غائماً سيندمج في خطاب أوسع يملأ حيز المكان
والزمان الذي ينتمي له البشر ويعكس وجهاً من أوجه الحقيقة الكلية للوجود.
يقول المتنبى :

الخيال والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

أما القراءة فقد تدرجت في سلم دقيق يكشف عن طبيعة التوجه النبوي الذي
يستخدمه الكاتب، وهو توجه يعبر عن أنضج لحظات النبوية بعد أن خاضت رحلة
طويلة منذ بداياتها الأولى حتى وصلت إلى حساسية المقاربة الموضوعية المثمرة
مثلما كان عند لوسيان جولدمان أو يوري لوتمان على سبيل المثال .

يتأمل الناقد الكلمة المفردة في البداية، ثم يتأمل العلاقة اللغوية بين كلمتين أو
أكثر، ثم يصل إلى الدلالة الكلية للمعنى الذي يطرحه البيت الشعري ثم يطرح بعد
ذلك ما يمكن أن تعطيه علوم أخرى مثل علم الاجتماع وعلم النفس الأدبي،
والدراسة السيميولوجية حول الصوت والإيقاع وغيرها وإذا كنا سنستعرض هذه
العمليات واحدة واحدة بشكل مجزأ بهدف الدرس فالناقد قد سار في طريق مختلف
لأنه استخدمها في وقت واحد ليستثمر القيمة الإضافية الناتجة عن تفاعل هذه القيم:

يتأمل الناقد كلمات البيت مفردة ويظل يوسع دلالة كل كلمة بمفردها إلى أقصى درجة يمكن أن تتحملها لينقل لنا أفق الكلمة الواحدة وما يمكن أن تعطيه مستقلة في البداية قبل أن يخطو إلى المرحلة التالية التي يناقش فيها العلاقة بين كلمة وأخرى .

يتأمل الكلمة الأولى في البيت وهي كلمة [الخيال] فيقول : [يبدأ البيت بالخيال، وهي أنسب مواد الكون العربى للاستهلال، فالخيال معقود بنواصيها الخير، وهي علامة الفروسية والنبل والثروة المادية والمعنوية، وهي اسم جنس لا يتمثل في جواد ولا فرس محددة ينحصر فيهما، بل يشمل فى العالم الخارجى كل ما يطلق عليه خيل، وهي مناط اعتزاز العربى بعرقه وخيلائه بذاته، وربما كانت ترتبط من الوجهة الإيتمولوجية أيضاً ببواعث القوة التى تتجاوز المادة لتعبر عن قدرات الإنسان فى التصور والتخيل، فلا بد أن تكون ثمة قرابة فى قاع اللغة بين الخيل والخيال، تمر عبر انعكاس الظل السريع على الأرض حتى تصل إلى درجة التجريد عندما يغمض الإنسان عينيه ويرى الخيال ببصيرته. وخيل المتبنى على وجه الخصوص تملك طاقة مثيرة للخيال العربى العريق] وإذا تأملنا نحن ما طرحه الناقد فسوف نجد أنه أحاط الكلمة بسور من المعالجات فى مناح شتى فيبدأ بنكهة الكلمة العربية، ثم الإشارة إليها فى حديث الرسول [صلعم] ثم يدخل إلى الكلمة من باب النحو العربى ثم يتكلم عن مضمون الكلمة المباشر ثم يتأمل مادة الكلمة وقرابة هذه المادة بمادة كلمة الخيال وما بين الكلمتين من وشائج مبهرة ومقنعة فى الوقت نفسه ثم يختتم هذا الاستعراض لما يمكن أن تقدمه دلالة الكلمة بالتحدث عن خصوصيتها فى شعر المتبنى بالتحديد. وهكذا نتعرف على الزوايا المختلفة التى اخترق بها الناقد محيط الكلمة فأثراها وأضاف لنا الكثير مما يعيننا على تفهمها أولاً ثم تفهم دورها الذى ستقوم به دلالتها فى مسار البيت كله .

وفى جزء من تحليل الناقد لكلمة [البيداء] يقول : [هى مهد الفصاحة وموطن اللغة البكر ومقر الشاعرية، وشهيرة هى تقاليد أهل الحواضر فى دفع أولادهم ليرضعوا لغة البيداء فى صباهم حتى تشب على النقاء المثالى، والجمال الفطرى البسيط، وتبرأ من تراكمات الحضارة وتلوث التاريخ . إنها المكان الذى ينفى الزمان ويبطل فاعليته] ، ويشير الناقد هنا إلى المضمون الواسع لكلمة بيدا فهى الفضاء

الشامل الذى يحتوى حياة البدوى بل العربى منذ ولادته حتى يتمكن البشر من صنع مغامرة حياتهم التى هى بمثابة دراما يخلقونها خلقاً فى قلب هذا الجمود الصامت.

(ب)

وفى مستوى آخر يعالج الناقد العلاقة بين كلمتين وإذا كانت كل كلمة قد تعددت دلالاتها فسيكون من الطبيعى أن مجال العلاقة بين دلالات الكلمتين سيكون متسعاً إلى ما لانهاية وقابلاً للتوليد بلا توقف وهنا يجهد الناقد ذهنه ليخرج بنا إلى تصورات شديدة الأهمية يظل يواصل تتبع تولدها لآخر ما يمكن أن تصل إليه .

يتأمل الناقد الكلمة الأولى [الخيـل] والكلمة الثانية [البـداء] معاً فيقول : [اختار الشاعر كلمته الأولى ووضعها بإيجاز وتركنا نسهر عليها ثم وضع إزاءها كلمته الثانية : الليل، وحشا فى جوفها عنصراً آخر من هذا الكون الذى يجسده، ومع أن اتساق البنية الصرفية والتقنية الداخلية هما أبرز ما يلفت الانتباه للوهلة الأولى فى الجمع بين الليل والخيـل، إلا أننا نلث أن نستشعر أن ثمة شيئاً عميقاً يربط بينهما غير هذا النسيج الصوتى القريب، فالخيـل هى ظاهر الوجود العربى ومناط حركته، والليل هو باطن هذا الوجود وسر سكونه . ثم ألا يحمل التشاكل الواضح بين الخيـل والليل تشاكلاً آخر خفياً يثير عالم الحب المستور فى حياة الإنسان العربى، لا عن إهمال، بل عن فرط أهمية وحفاوة ؟ هل لنا أن نتصور الليل كناية عن المرأة، تحجب ما لا ينبغى أن يذكر، وتقع فى تلك المنطقة المبهمة التى يحبس بها الإنسان دون أن يتبينها بوضوح ؟ وعندئذ يبرز رابط التشاكل الدلالى فى الركوب بين الخيـل والليل] . لقد لمح الناقد للوهلة الأولى اتساق البنية الصرفية والصوت الناتج عن التقنية الداخلية بين الكلمتين وعلى الرغم من أهمية الاقتناص إلا أن ذلك لم يشبع الناقد لأن هذا الاكتشاف الصرفى كان مجرد بداية للاجتهاد النقدى الذى تعرض لمعنى أثير لدى البنيوية وهو كشف التفاعل بين الثنائيات الضدية وقد كشف الناقد تفاعلاً جوهرياً بين أعرق معنيين متضادين فى حياة الإنسان العربى، بين ظاهر وجوده وباطنه ثم تولدت على الفور دلالة وثيقة الصلة بين هذين المعنيين فى عالم الحب، وربط الناقد بذلك بين الكلمتين صوتياً ودلالياً بصورة تؤكد قدرة المنهج البنىوى البارعة فى استثمار كل علاقة ممكنة توحى بها المعطيات المختلفة إيماناً بالوحدة الكلية الكامنة فى أشياء الوجود .

(ج)

وفى مستوى ثالث يبدأ الشاعر رحلته الواسعة ليجول بين المفردات جميعها ويتأمل العلاقات التى بدأت تتفتح بينها، فيشير فى البداية مثلاً إلى دخول كلمة [البداء] لتضاف للكلمتين السابقتين لها [الخيال والليل] فيقول : [وتأتى الببداء لتضع المكان المفتوح إلى جوار الزمان المغلق، فهى تتحرر من النمط الصوتى المائل فى الثنائية السابقة، وتقدم عنصراً ثالثاً مركزياً فى أسطورة الإنسان العربى، يفسح للخيال ميدان حركتها، ويضع للمرأة - أو الليل - إطاره الجمالى المحبب، وشهيرة هى أبيات المتنبي فى حسن البداوة غير المجلوب بالتطرية والصناعة، وافتتانه بالفطرة والطبيعة . الببداء إذن تقدم الفضاء الغنائى المثالى الذى تمرح فيه الخيل وترعى الظباء الأوانس. الببداء هى التى تطوبها الخيل وتسكنها الحسان، ويغمرها الليل دون أن تقلقه المصاييح المرتعشة فى شوارع الحواضر. غير أن كلمة الببداء الممدودة المفتوحة لها وظيفة أخرى فى السياق الشعرى، فهى الثالثة من العناصر المعدودة ولا بد أن تكون أطول منها فى المقاس الصوتى، هكذا تقتضى تقنية النسيج الشعرى، وهى بذلك تتيح الفرصة للمنشد أن يمدّ صوته ويضم العالم فى كفيه حتى يصل إلى أطرافه] وهكذا يواصل الناقد أسلوبه الذى يتردد فى رصد العلاقات بين المضمون من جهة والصوت من جهة أخرى ويضيف بشجاعة ما ينطبع فى ذهنه مباشرة مما يجده قادراً على طرح التصور الأدق حول الرؤية التى يطرحها.

ويواصل الناقد مقاربته التحليلية الدقيقة فيتحدث عن السيف والرمح اللذين يتوحدان كأداتين حربيّتين ويتناقضان فى الوقت نفسه فأحدهما يعمل عن طريق الإمساك والآخر عن طريق القذف وهما يقيمان تناظراً دلاليّاً مع الخيل فى مطلع البيت ويستجيبان لما فيهما من خيلاء وحس عنيف قتالى يميز الإنسان العربى. ثم يتحدث الناقد عن الثنائية الأخيرة التى تمثل مفاجأة مدهشة لأنها مختلفة عن مناخ الاعتراك السابق وذكر الحرب والقتال وهى [القرطاس والقلم] عالم الكتابة والشعر أى عالم الكلمة، حيث يعبر الشاعر عنه من خلال زوج من الكلمات المتعايشة فى أسرة الشعر.

(د)

ثم تنتقل مع الناقد إلى المستوى الرابع والذى يصل فيه إلى مرحلة طرح الأحكام الكلية المتعلقة بالدلالة العامة للبيت الشعرى الذى يدرسه، فيصف أولاً

البنية الشعرية العامة لهذا البيت بأنها نموذجية، لأن هذا البيت يحقق الشرط الأساسى للنص وهو التحديد وتراتب العناصر والاكتمال الدلالى التام، فلنسا بحاجة لما قبله وما بعده، وإن ما يكمن فيه لهى عناصر محددة قد تم تنظيمها حول بؤرة مركزية حتى غدت بنية متماسكة قوية تمثل فلسفة الشعر القديم، فيما سمي بوحدة البيت الشعرى. ثم يصف الناقد العلاقة بين شطرى البيت فيصف الشطر الثانى بأنه يعيد نثر مفردات العالم الدلالى ذاته الذى قدمه الشطر الأول بعد أن اختار له هذه المرة عناصر أكثر تحديداً وأقل إبهاماً، ويقوم بمزيد من تبئير الرؤية المنداحة فى الشطر الأول، فعالم الخيل الموحى بجوانب كثيرة أخذ يتحدد فى الحرب وأدواتها . المباشرة : السيف والرمح، ثم يقيم الناقد هذا التشاكل الضدى بين أسرة الحرب ثم أسرة الشعر فيرى أن القرطاس يقابل صفحة السيف، والقلم يحكى سن الرمح، ويواصل الناقد ملاحظاته الدقيقة المثيرة فيقول أن كلاهما أداة مكملة للأخرى لصنع فعلين متضادين فالقتل نفى للآخر، والشعر تواصل حميم واحتضان للآخر، ثم يبدأ الناقد فى البحث عن تناسب عميق يكمن تحت هذه البنية السطحية المتفاوتة حيث لا سبيل إلى ذلك إلا برد الشعر إلى الحرب [فهو لا يقوم على الوصال المتكافئ، ولا يعتمد على الاستثمار الجمالى للتقارب الأليف، بل يعتمد على الإعجاز والإبهار والاستلاب . الشعر هكذا أداة للسيطرة بحيث تصبح الكلمة نافذة فى العظم مثل السيف وقاتلة لإرادة الآخرين، لا سبيل إلى أن يمارس متلقى الشعر - فى وعى المتنبي - حريته فى القبول والرفض، أو حقه فى الاختلاف، ليس له هذا الحق أصلاً أمام جبروت سلطة الكلمة] ويواصل الناقد توليد الدلالات الممكنة من خلال هذا التفاعل اللغوى الغنى، فيصل إلى معنى مختبئ يستخلصه بشكل مدهش يوضح قدرة منهج الناقد على الوصول إلى ما وراء المعانى المباشرة أو الدلالات المباشرة للتركيب اللغوى : فالشعر يقابل الليل، والحرب تقابل الخيل وهذا يصل بالناقد إلى النتيجة التالية : لم يكن ليل صاحبنا إذن ليل العاشق المحب المحبوب، وإنما هو ليل من يسعى لاقتناص القوافى ونصب شرائك الكلمات القاتلة، وفى دعابة نقدية تحسم موقف الشاعر يقول : [لقد أحسنا به الظن عندما حسبنا أنه قد يلوح بالليل إلى المرأة، إنها فى الواقع مستبعدة من مملكته البدوية، إنها مملوكة له، وليست طرفاً محاوراً يدخل معه فى علاقة الند للند عن طريق التواصل المتكافئ الجميل].

(٣)

تتميز البنيوية فى دقتها، وإجراءاتها بأنها تحصر المادة المدروسة بشكل يوحى بإحكام الناقد قبضته على موضوع دراسته، فقد حصر سبعة فواعل لفعل

واحد يشبع إحساس الشاعر بنفسه، وقسم الناقد الشطرين إلى مجموعة من الدلالات الخاصة بكل كلمة ثم حصر الثنائيات الضدية المتفاعلة وصعد بنا في النهاية إلى تصور كلى عن البيت وألمح في الوقت نفسه إلى أن هذا التصور إنما يقع في منطقة احتمالية ليفتح المجال لكل الاجتهادات الممكنة، وهذه أيضاً من سمات البنيوية المهمة، أنها ليست سوى منهج تجريبي يكشف عن الجدل بين أشياء الوجود . لقد أثبت الناقد أن وجود الفعل - الذى يدل على الفاعلية والحركة - فى قلب الجملة الشعرية لهو دليل على مركزيته ليفيض من حيويته على البيت كله وأثبت كما من المعانى المتجاذلة التى توازى جدل الحياة نفسها.

ومن المهم أن نشير إلى أن الرؤية الجدلية التى عالج بها الناقد بيت المتنبى لا تتوقف على الممارسة النقدية التى تم تطبيقها على البيت الشعرى وحسب، بل إن هذا البيت الشعرى سيكون منطلقاً لفهم تجربة الشاعر كلها، تلك التجربة المميزة لتجسد صوتاً جماعياً [يعبر عن الضمير القومى والنموذج المثالى للإنسان العربى].

لقد كان بيت المتنبى هو البؤرة الأولى التى تظل تنفتحت وتمتد دلالاتها إلى ما لانهاية، بل لقد انتقل الناقد من تجربة المتنبى إلى تجربة شعراء آخرين مثل طرفة بن العبد وأبى نواس وأبى تمام، وظل التوسع يزداد حتى وصل بنا الناقد إلى مناقشة الشعر العربى برمته وقد عد المتنبى شاعر العربية الأول على مر العصور وليس عبثاً [أن تختزن الذاكرة الجماعية له من الأبيات أضعاف ما تحتفظ لغيره، فهو الذى استطاع فيما يبدو أن يستثمر الخواص الأنثروبولوجية للإنسان العربى، ويبلور عالمه المثالى فى أعمار صغيرة أطلقها فى سماء اللغة فاحتلت مدارها فى الآفاق المرئية. ومع أن هذا الإنسان يجور عليه التاريخ ويجور عليه الزمن غالباً، وقد سكن البادية والحضر، وانتقل عبر المراحل المختلفة من إقطاعية ورأسمالية، وما زال يعيشها فى آن واحد، إلا أن القرار العميق لوعيه حتى الآن يظل متفلاً من قبضة الزمن، فلا يحلو له إلا أن يسكن الأسطورة، ويصدق حرفة الرمز، ويبيع الدنيا بأكملها من أجل كلمة حلوة تأسره فيعبدها، وهو الذى أنتجها].

بل إن الناقد فى رحلة توسعه اللانهائية تلك يعطينا درساً آخر من دروس الفن فقد أثبت من خلال عمله أن الفن لا يكمن فى شكل مستقل عن المضمون، أو حتى يقلل من قوة هذا المضمون، بل إن الحياة الواقعية والصراعات الاجتماعية

لها دور بارز في بلورة المعطيات الفنية ذاتها على الرغم من أنه لا يصح أن نحكم على قيمة النص الأدبي من خلال مضمونه فقط، فالشاعر لم ينسخ الواقع حرفياً، ولم يلقننا حقائق بل أبدع أشياء تُولف عالماً جمالياً واسعاً يدور حول رؤية الشاعر للعالم، مثل الفلك.

(٤)

تجرنا السطور الأخيرة السابقة إلى التقاطع الذي أجراه الناقد مع البعد الاجتماعي لرؤية الشاعر، وهنا تتداح التجربة في رحله اتساعها في منطقة يغذيها علم الاجتماع بشكل مباشر. وعلى الرغم من أن الناقد لم يتوقف عند مقولات ابن خلدون الشهيرة في التحليل والتعليل، إلا أنه أشار بوضوح إلى تجسيد النموذج المثالي للإنسان العربي في تجربة المتنبي، وأشار أيضاً إلى استمرار العنصر البدوي الذي يعبر عن وجدان الإنسان العربي في تجربة الشاعر.

كان المتنبي على الرغم من انتمائه إلى مرحلة حدث فيها هذا التحول الاجتماعي والاقتصادي والحضاري الكبير، وبعد أن نشأت وتبلورت الدولة العربية المركزية، كان يرنو إلى الماضي، إلى واقع بدوي صاف في العصور العربية الأولى حيث مجموعة القيم الأصيلة التي عاشها الأجداد منذ العصر الجاهلي.

لقد وصف ابن خلدون الحياة الاجتماعية المستقرة بعد هذه التغيرات الأساسية في تركيب الواقع الاجتماعي العربي من خلال مفهوم "العمران" الذي يعنى عملاً جماعياً حقيقياً مشروطاً بالاحتياجات المادية وجميع الظواهر الباقية لحياة المجتمع في الملك والكسب والعلوم والصنائع أى مختلف أحوال المجتمع الجديد. وناقش ابن خلدون الفروق بين مجتمع البداوة والمجتمع المتحضر وتحدث عن الصراع بين البدو والفلاحين بعده عاملاً أساسياً في تطور المدينة وتكوين المجتمع المستقر.

وقد كشف الناقد الحجاب ومن داخل المعالجة الشعرية ذاتها، كشف عن هذه البداوة المتأصلة في روح المتنبي على الرغم من نشأته وحياته في المرحلة المستقرة في الحضارة العربية. فما أن وصل الناقد إلى الشطر الثاني من البيت والذي يبدأ بالسيف والرمح حتى أوضح هذا الحس العدائي لسلاحين يصيبان الآخر المضاد من بنى البشر فتبرز خاصية بدوية عنيفة، و [هنا تتجلى أسطورة الشجاعة

العربية في وجهها السلبى المدمر، فهي ليست تلك الشجاعة التى تملكها النفس العظيمة فى مجاهدتها لأهوائها وصراعاها مع ذاتها، وليست تلك الشجاعة المتجلية فى الإيثار والعمل من أجل الآخرين، بل هى الشجاعة التى تتجسد فى السيف وتحتملك إليه، فتحكم على الآخر بالموت. إن المدى الحيوى للإنسان هكذا لا يمتد إلى أبعد من جسده، وطموحه لا يستوعب غيره، بل ولا يرى فى هذا الغير سوى عائق لحريته وامتداده ووجوده ذاته].

(٥)

ويتطرق الناقد أيضاً إلى علم النفس الأدبى ليستفيد من إجراءاته التى تلقى الضوء على دقائق العمليات النفسية إلى تسهم فى الخلق الفنى، وتوضح قدرة المبدع على الإلمام الذاتى بما يدور حوله من مشكلات تتطوى عليها مواقف الحياة المختلفة، وتوضح أيضاً طلاقة المبدع الفكرية التى تمكنه من انتاج أفكار عديدة متابينة فى اللحظة نفسها، وما يسمى بمرونة الشاعر وقدرته على إحداث تغييرات مقنعة، وما يعرف من قدرته على تقويم انجازه داخل الخريطة الشعرية كلها من خلال خبراته وثقافته الخاصة. ويكشف هذا المجال أيضاً عن ميول الذات وموقفها من الكون وطبيعة رؤية الشاعر التى تجعل من الذات مركزاً لما يدور حولها.

يتحدث الناقد عن طبيعة السلوك العربى نفسياً مما جسده المتنبى، فالعربى يضع حجاب الليل على وجه المرأة، فيترك لكل قارئ أن يغنى ليله وليلاه. ويقارن الناقد بين التركيب النفسى لكل من أهل الحواضر وأهل البiddاء فيرى فى الأولين تراكمات الحضارة وتلوث التاريخ ويرى فى الآخرين النقاء المثالى والجمال الفطرى البسيط. ويضع الناقد جل اهتمامه فى تأكيد مركزية [الأنا] فى هذا البيت: [أنا الشاعر هى المركز والعناصر من حولها محيط يدور على هامشها ويكتسب طرفاً من دوامها وخلودها]. ثم يناقش الناقد مبدأ اللذة، لذة النص كما عند بارت فيشير إلى أنه إذا كانت الجملة الشعرية الأولى تمثل كيانه وكوناً أنثروبولوجياً مختوماً ببياء المتكلم فإنه يرى فيها كل مردود للبيت ذاته، ويلتذ بتحويل اشاراتها إلى نفسه، ويعود الناقد للذة مرة أخرى عندما يناقش تلقينا لشعر المتنبى فنحن [لم نركب جواداً للذة طيلة حياتنا، ولا نتصور أن نمسك بسيف أو نهجر مدننا وحواضرنا كي ننتقل فى البوادي مشتتين] ويواصل الناقد تتبع نفسياتنا

فى العصر الحديث فإن ما نكتبه نقدمه بأدب وضراعة للمتلقين ليقبلوا أو يرفضوا، وكلما وقفنا من هذه الرؤى الماثلة فى الضمير النقدى موقفاً نقدياً فى إطار من الحرية للجميع [كنا أشد حفاوة بمن يحاورنا ويختلف معنا ويمارس حقه الإنسانى والجمالى فى طرح هذه القراءة، ليعود فينشد بلذة باللغة بيت المتنبى الأسر].

كما ناقش الناقد خاصية نفسه دقيقة عبر عنها المتنبى وجسدها هى خاصية العنف البدوى، والعدوانية التى تعكس فلسفة العربى الذى يصنع قدره بسيفه ولا معنى لحياته دون الشجاعة التى يحقق من خلالها معنى وجوده وارتباطه بالمطلقات المعتقدية التى يؤمن بها فى الفروسية والحب والكرم والتفرد : [تبرز برأسها خاصية بدوية عنيفة، هى التفرد والعدوانية، الأنا هى محور الكون وقد تتآلف مع عناصره باستثناء الآخر الذى يحصر وجودها ويقاوم امتدادها فتعلن الحرب عليه، هنا تتجلى أسطورة الشجاعة العربية فى وجهها السلبى المدمر. فهى ليست تلك الشجاعة التى تملكها النفس العظيمة فى مجاهدتها لأهوائها وصراعها مع ذاتها، وليست تلك الشجاعة المتجلية فى الإيثار والعمل من أجل الآخرين، بل هى الشجاعة التى تتجسد فى السيف وتحكم إليه فتحكم على الآخر بالموت.

إن المدى الحيوى للإنسان هكذا لا يمتد إلى أبعد من جسده، وطموحه لا يستوعب غيره، بل لا يرى فى هذا الغير سوى عائق لحيته وامتداده ووجوده ذاته].

(٦)

ويتطرق الناقد أيضاً لموضوع الصوت فى النص الشعرى إيماناً منه وانطلاقاً من رؤيته الأدبية بأن دراسة النص الأدبى تتطلب فى توسعها المطرد معالجة كل المستويات الدلالية والموضوعية للغة مروراً بالمستوى الصوتى. فالأصوات هى المظاهر الأولى للأحداث اللغوية، والصوت المنطوق هو أصغر الوحدات اللغوية فى النص الشعرى وهو يمثل المادة الخام للكلام الإنسانى من ناحية، والمادة الخام لتراكيب النص الشعرى اللغوية من ناحية أخرى.

لقد اعتنى علم اللغة الاجتماعى الإثنوميثودولوجى بالتفاعلية الرمزية اللغوية من خلال اقتران الذات الفاعلة بعالم الرموز، وعن طريق الصوت الدال يمكن كشف الكثير من العلاقات الفاعلة فى النص. كما تعد المؤثرات الصوتية جزءاً من اهتمام السيميولوجيين لأنها تمثل إحدى التشكيلات النصية المهمة، وهى التى يمكن أن يتتبعها الناقد فى تماثل الوحدات الصوتية أو تنوعها بين الجهر والهمس والقوة

والنعومة، والتكرار والرنين وهذا كله يساهم في تشكيل المعنى الدلالي الذى تطرحه لغة النص الشعري، وقد النقط الناقد ملمحاً صوتياً رقيقاً ولكنه بارع الدلالة فالكلمة الثالثة فى البيت وهى [البداء] الممدودة المفتوحة تختلف عن الكلمتين السابقتين [الخيال والليل] المتشاكلتين نغمياً وقد جاءت أطول من الكلمتين فى المقاس الصوتى لتلبى ضرورة تقتضيها تقنية النسيج الشعري فهى تتيح فرصة للمنشد أن يمد صوته بعد المساحتين الصوتيتين القصيرتين السابقتين وهذا أيضاً يمنح الدلالة معنى آخر هو الإيحاء بامتداد البداء هذا الامتداد اللانهائى لتكون مسرحاً يضم الداليتين السابقتين الخيال والليل فالصحراء هى الحزن الواسع لمرح الخيال ونشاطها وقوتها، ولحزن الليل وأشجانه وعواطفه . وقد سبغت هذه الملاحظة أفكاراً أخرى تتعلق بالصوت أيضاً عندما يشير إلى اتساق البنية الصرفية بين الخيال والليل بما يشبه تقنية داخلية ملفتة ناتجة عن [هذا النسيج الصوتى القريب].

(٦)

لقد طبق الناقد منهجه البنيوى بشكل موضوعى مفيد لأنه لم ينس للحظة واحدة خصوصية المادة التى يدرسها وخصوصية انتمائها للتراث العربى فى العصر العباسى، والعمل النقدي الكبير هو الأقرب والأصدق تصويراً للنص التراثى الذى يعالجه، والأكثر مراعاة لسياقه التاريخى لأن كل عمل أدبى هو بنية حيه ذات وحدة فنية تنشأ عن تفاعل حى متناسق بين ظواهر عديدة تاريخية واجتماعية وثقافية فى الوقت نفسه.

وقد اقترب الناقد من عروبية المتنبي إلى أقصى مدى فهو [الصوت الشعري الذى انتصر للبداء وكرس اسطورتها وهذب سخرية أبى نواس من بدائيتها وسذاجتها، فحصر تأثيره فى الذوق العربى، وردة إلى حلاوة التغنى بالطبيعة وعناصرها الفاتنة] لقد عد الناقد البداوة كما لو كانت هى كلمة السر فى عالم المتنبي المتناقض المشبع بشهوة السلطة ومجد الكلمة، وربط الناقد بين المتنبي وشعراء مرحلته الذين سبقوه واستفادته من شيخه أبى تمام حتى وإن خرج على منطق الفكرى والجمالى، فقد أخذ المتنبي بتوالى الأشياء فى بيته من توالى الأشياء بالأسلوب نفسه عند أبى تمام.

البَيْدُ والعَيْسُ والليلُ التَّمَامُ معا * * ثلاثةُ أبدأ يُقَرَّنُ فى قَرْنِ.

ويشير الناقد بحساسيته المرفهة إلى خصوصية المتنبى وخصوصية نفسيته فهو قد استبعد العيس لأن حديث الإبل ليس بالحديث المحبب إليه كفارس فهو يضع الخيل السباق وآلات الحرب مكانها ثم يقيم الخيمة على عموده الشخصى وعلى توجهه كشاعر رائد فى تاريخنا القديم كله.

لقد حصر الناقد أكبر قدر ممكن من الدلالات التى يمكن أن ينطق بها هذا البيت الشعري من خلال حركة ترددية نشطة بين الدلالة الكلية والدلالات الجزئية سواء فيما يمكن أن توحى به معانى الكلمات نفسها أو فيما يمكن أن يستولده الناقد أو يستنتجه من ورائها فقد جعل الليل على سبيل المثال كناية عن المرأة، لأنها تحجب ما لا ينبغي أن يذكر، وتقع فى تلك المنطقة المبهمة التى يحدث بها الإنسان دون أن يتبينها بوضوح. كما يعتمد الناقد أن يربط بين إنتاج الشاعر من جهة والذاكرة الشعرية العربية من جهة أخرى فيتطرق إلى معانى طرفة بين العبد وهو يعدد ملذاته فى الحياة ويحصرها فى ثلاث : الخيل والمرأة والخمر وهكذا. ويمكن أن نضع أيدينا على خصيصة مهمة من خصائص رؤية ناقدنا ولعلها تكون أهمها وهى تجسد ميزة المقارنات النقدية المعاصرة ألا وهى عدم التورط فى محددات مطلقة نهائية فالكاظم يعدد الاحتمالات باستمرار بشكل واضح حتى يعطى أوسع مساحة للتدليل وللتبرير، محترماً عقلية قارئه وراحلاً معه معه إلى أبعد مدى ممكن فى الأفق الدالالى فتَرَد عند الناقد باستمرار جمل من مثل : [إذا لم نشعر بالارتياح تجاه هذا الاحتمال - فلدينا بديل آخر] أو [هل لنا أن نتصور] [الخيطة الذى أريد أن أمسك بطرفه الآن هو] وهكذا. بحيث يبتعد الناقد عن الأفكار المكتملة المغلقة، ونحس بهذا الجانب التجريبي الذى يختبر الشئ أكثر مما يقاربه مقارنة يقينية صارمة، إنه يسأل الشئ ولا ينتهى منه، يوقظ الدلالة ويتركها فى حالة اليقظة والإشعاع.

ومن المهم جداً أن نشير إلى أن قراءة الناقد لهذا البيت ستثير فينا - كما سبقت الإشارة - شهوة دراسة التراث الشعري وتذكرنا بضرورة خلق نظرية منهجية تطرح إطاراً عملياً لمعالجة التراث لكى نتخلص من تشوهات المناهج المؤدلجة التى ابتسرت التراث أو عممته أو ضيقت حدوده من أجل الحصول على مكاسب ضيقة محدودة الأفق، ولكى نتجاوز أيضاً المناهج النقدية الأكاديمية التقليدية غير القادرة على التطور والانتعاش فتكون النتيجة هى التكرار والفشل فى فهم التراث فهماً واعياً خلاقاً. نحتاج إلى نظرية تتجاوز الأساليب النقدية الغربية فلا تكتفى بها بشكل مطلق بل تضيف إليها إضافة نابعة من خصوصية موقعنا على خريطة الثقافة العالمية.

مصادر ومراجع

- (١) من أصول الشعر العربي القديم - مجلة
فصول - المجلد الرابع - العدد الثاني -
يناير - القاهرة ١٩٨٤.
- (٢) سيميائية النص الأدبي - دار افريقيا
الشرق - الرباط ١٩٨٧.
- (٣) النموذج الأصلي للشاعر في تراثنا -
مجلة العربي - ابريل - الكويت ١٩٩٤.
- (٤) قضايا أدبية - دار الفكر - القاهرة
١٩٥٦.
- (٥) النظريات المعاصرة في علم
الاجتماع جامعة الملك سعود - الرياض
١٩٩١.
- (٦) الشعر وصفة الشعر في التراث -
مجلة فصول - المجلد السادس - العدد
الأول اكتوبر - القاهرة ١٩٨٥.
- (٧) سوسيولوجيا الأدب - ترجمة آمال
انطوان عرموني - منشورات عويدات -
بيروت ١٩٨٣.
- (٨) العمران البشرى في مقدمة ابن
خلدون - ترجمة رضوان ابراهيم - الدار
العربية للكتاب - ليبيا - تونس ١٩٧٨.
- (٩) أشكال التخيل - شركة لونجمان -
القاهرة ١٩٩٦.
- (١٠) نظرية البنائية في النقد الأدبي -
مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٧٨.
- (١١) من التراث إلى الثورة - دار دمشق
ودار الجبل - دمشق ١٩٧٩.
- (١٢) جدلية الخفاء والتجلي - دار العلم
للملايين - بيروت ١٩٧٩.
- ابراهيم عبدالرحمن محمد
- أنور المرتجى
- جابر عصفور
- حسين مروة
- حكمت العرابى
- حمادى صمود
- روبير اسكاربيت
- سيفيتلانا باتسيفيفا
- صلاح فضل
- طيب تيزينى
- كمال أبوديوب

- لوسيان جولدمان وآخرون (١٣) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي -
ترجمة محمد سبيلا وآخرين - مؤسسة
الابحاث العربية - بيروت ١٩٨٤.
- لـوى التوسـير (١٤) البنية ذات الهيمنة : التناقض
والتنافر - ترجمة فريال جبورى غزول -
مجلة فصول - المجلد الخامس - العدد
الثالث - ابريل - القاهرة ١٩٨٥.
- مجدى أحمد توفيق (١٥) مدخل إلى علم القراءة الأدبية -
الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة
كتابات نقدية (٣٤) - القاهرة ١٩٩٤.
- مراد عبدالرحمن مبروك (١٦) من الصوت إلى النص - الهيئة
العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات
نقدية (٥٠) القاهرة ١٩٩٦.
- مصطفى سـويـف (١٧) دراسات نفسية فى الفن - مطبوعات
القاهرة - القاهرة ١٩٨٣.
- عبدالمنعم تليمـة (١٨) مدخل إلى علم الجمال الأدبي -
دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٧٨.



الفصل الثاني



تأملات في درس البنيوي للموشحة

تأملات فى الدرس البنىوى للموشحة

قراءة فى دراسة : [طراز التوشيح بين الانحراف والتناص]^(*)

يضع الناقد يده على أول نموذج يتحقق فيه اختلاف القالب الشعري العربى الصارم مقترباً من العامية والنثر، طارحاً دلالة جديدة فى كافة المستويات الاجتماعية والفكرية والجمالية . يتأمل الناقد الموشحة، ويتأمل معنى الانحراف اللغوى من خلال ملمحين أحدهما يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية والشعرية، والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية، ولأبنية الوعى الاجتماعى فى واقع يتجسد فيه ذلك الاحتكاك الحضارى المباشر بين العرب والغرب .

يرى صلاح فضل أن أول من ابتدع الموشحات هو مقدم بن معافر الفريرى فى منتصف القرن الثالث الهجرى، وقد عبرت الموشحات عن حالة من النضج والتطور يبرر حالة الانتقال إلى رؤى أدبية وفنية جديدة .

يقول ابن خلدون فى المقدمة : [وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر فى قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التتميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح] والمهم فى هذه الإشارة كلمة [استحدث] باعتبار أن الفن الجديد مبتدعٌ تطلبته ضرورات تطور الواقع الاجتماعى بشكل عام .

لقد اتضح التجديد من خلال اختلاف المستوى اللغوى وكسر النمط الأخلاقى، وطرح تعدد الأصوات داخل الموشحة. ويشير الناقد أيضاً إلى قضية أخرى فى غاية الأهمية تؤكد معنى التجديد وهى : "وهم النثرية" الذى نستشعره بإزاء الفن الجديد لأن الناثر ينشئ التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية لكى يعمق لغته ورؤيته بشكل عام. إن وهم النثرية ليصدر عن تعدد المستويات اللغوية فى الموشحة، وعن الطابع الحوارى القصدى الذى تعتمد عليه كما حدد الناقد، مستشهداً ببعض الآراء القديمة لنقد الموشحات، ومنها حديث ابن سناء الملك الذى قال : [إنها نظم يشهد العين أنها

(*) الدراسة منشورة فى كتاب شفرات النص .

نثر، ونثر يشهد الذوق أنه نظم أى أنها على المستوى البصرى تتراءى للقارئ كأنها نثر، فإذا ما تلقاها وتذوقها أدرك شعريتها].

(١)

يرصد الناقد جمال الأندلس، جمال مدنها ومناخها وفنون المعمار فيها، ثم يتحدث عن أخلاق أهل الأندلس واصفاً درجة التحضر والرقى الذى وصل إليه المجتمع لكى يعرفنا بالمناخ الطبيعى الذى يمكن أن تولد فيه ظاهرة فنية جديدة هى ظاهرة الموشحات فمن الطبيعى فى هذه المدينة المتحضرة بخواصها المادية والمعنوية، وبنسقتها الطبيعى، ونزقها الأخلاقى أن تولد الموشحة، ولهذا يشير الناقد إلى [التجريد الموقعى] كما يقول أصحاب النظرية الحديثة التى تربط بين البيولوجيا واللغة على أساسى التشكيل الهندسى.

لقد نشأت الموشحة على يد عباده بن ماء السماء الذى قوّمها وصقلها لتصنع منحى مهماً فى تاريخ الإبداع الأدبى العربى، سيظل يدفعه جمالياً ويعطيه الشحنة التى تنطلق به إلى مناطق لم تكن تستطيع القصيدة العربية التقليدية أن تصل إليها .

أول ما ينبهنا الناقد إليه هو علاقة الموشحة بالمكان الذى ولدت فيه، فهى ليست ظاهرة منبئة عن السياق الذى ساهم فى خلقها، ومن هنا فهو يؤكد أصالتها فى الغرب أكثر من الشرق الذى انتقلت إليه فى مصر والعراق بعد ذلك . كانت الموشحة إذن أكثر ارتباطاً بالغرب، أى بموطنها الذى نشأت فيه .

وفى بيان إحصائى أورده [الصغرى] فى [توشيح التوشيح] نجد أن عدد الوشاحين فى الأندلس يصل إلى اثنين وثلاثين وشاحاً يقابلهم عشرة وشاحين فى مصر وأربعة فى الشام . علاوة على أن وشاحى الشرق متأخرون زمنياً، ولم تكن الموشحة عندهم إلا تقليداً لهذا المذهب الفنى القادم من الغرب .

يلقى الناقد الضوء بقوة إذن على الجانب الاجتماعى شديد التأثير على نشأة الموشحة [إذ تتجاوز الموشحة النغم الغنائى المنفرد لتجسد موقفاً ذا أبعاد اجتماعية].

إن التكوين المتعدد الأجناس للمجتمع هو الذى يزيد من فعاليات التطور الحضارى لأن المتطلبات المتباينة تصنع بتراكمها اجتماعاً لمعطيات متعددة ومتكاملة تصنع بقوة تكاملها شكل الحضارة، وقد كان المجتمع الأندلسى كما هو معروف مكوناً من عناصر شتى : ففيه أهل البلاد الأسبان الأصليون، وفيه الوافدون من بربر قادمين من شمال أفريقيا من العرب سواء من أتوا مع موسى بن نصير وعرفوا باسم "البلديين"، ومن جاءوا بعدهم وعرفوا باسم "الشاميين"، وغير هؤلاء جميعاً هناك الممالك السلافيون وغيرهم أيضاً. إلا أن الوحدة البشرية كانت أقوى مظهر للحياة لأن العنصر البشرى الذى يمثل أكثر سكان الأندلس كان العنصر العربى الممتزج بالعنصر الأسبانى، وقد عرف المجتمع الأندلسى استقراراً شديداً فى فترة الخلافة بعد أن تلاشى الارتباك منذ بداية الفتح بين عوامل التجميع والتفريق، وقد ظهرت طبقة اجتماعية هى طبقة المولدين من أبناء الأسبان الذين أسلموا وظهر التقدم الاجتماعى والحضارى الذى جسده فنون البناء والمعمار وخرس الحدائق، وبخاصة فى العاصمة القرطبية فى عهد الخليفة الناصر الذى كان مولعاً بالبناء فى فترة كانت فيها بعض دول أوربا تعد النظافة رجساً من عمل الشيطان.

وقد نهضت الثقافة نهوضاً عظيماً حتى قيل أنه لشدة ولع "الحكم بن عبدالرحمن" بالكتب أرسل إلى "أبى الفرج الأصبهاني" ألف دينار ليرسل إليه نسخة من كتاب الأغاني، فأرسل إليه النسخة قبل أن يظهر الكتاب فى بغداد . ثم تأسست أول مدرسة للدراسات اللغوية بالأندلس، وظهرت مجموعة من أهم الكتب فى الفقه والعلم والفلسفة والطب والرياضيات، وظهرت بعد ذلك الروح القومية الأندلسية فى الحياة الثقافية، ونهضت الموسيقى نهوضاً عظيماً، وكان عبدالرحمن الداخل قد استقدم بعض النساء اللاتى يعملن بالغناء والفن، وهن اللاتى وضعن بذور الموسيقى العربية فى الأندلس قبل أن تأخذ صورتها الناضجة على يد واحد مثل زرياب على سبيل المثال.

لقد كان الاتجاه إلى الموشحات اتجاهاً شعبياً بالأندلس تجلّى من خلال استخدام اللهجات العامية والأعجمية اللاتينية، واستخدام الأغاني الشعبية للدرجة

التي يقول فيها ابن بسام فى حديثه عن مخترع الموشحات أنه [كان يأخذ اللفظ العامى والعجمى ويسميه المركز ويصنع عليه الموشحة - الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة لابن بسام ق ٢١ ص ١].

واستمر هنا الطابع المختلف الذى تولدت عنه فيما بعد الأزجال، وهى الشكل الشعرى الذى كان يكتب جميعه باللغة العامية الخالصة. وظل هذان الفنان قويين حتى أثرا جغرافياً على مناطق مجاورة مثلما حدث عند شعراء التروبادور فى جنوب فرنسا والادوس والبالاتا فى إيطاليا فيما بعد.

لقد كان انكسار القالب الفنى للقصيدة العربية التقليدية يعبر عن انكسار النمط الثقافى، بل وعن انكسار النط الأخلاقى. وهناك دلالة واضحة فى استخدام العامية والأعجمية فى ذلك اللعب الفنى المبتدع.

لقد دخلت الكوميديا إلى النص، ودخل الحس العبثى والانحلال للدرجة التى لايطبقها المنطق الأخلاقى - اليوم - عند بعض المحافظين والمتزمطين فقد دخلت إلى الموشحة المعانى الصريحة، كما دخلت ألفاظ النسوة والفتيات مما يرتبط بلوازمهن الشخصية للاستفادة من دلالة المفارقة مع أحاديث الرجال ولإدخال الخطاب النسوى وأحاديث الصبيان والسكارى وألفاظهم، بل حفلت الموشحات بألفاظ الطبقات الدنيا فى المجتمع من اللصوص وأهل المجون والعجم لتعبر عن ظاهرة شعبية واسعة، ولم تعد الموشحة تتورع عن استخدام الإشارات الحسية والتركيز على الجوانب الجسدية والجنسية مما لاقى رد فعل شديد دفع كل المهتمين بالتجديد إلى عذها معبراً للوصول إلى روح جديدة مختلفة، وبدأت الموشحة تمثل موجة تجديد ذات بريق شديد دون شرط المعانى الانحلالية حتى أن كبار الشيوخ والقضاة والفقهاء فى المشرق كتبوا الموشحة، ومنهم ابن سناء الملك وصلاح الدين الصفدى والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم، يقول الكميت البطليوسى :

وفتاة فتنت بحسبها * وتشبه

تشكى طول جفاء خدنها * حين يؤذيهما

وتغنى برقيع لحنها * ومغانيهـ
ذبت والله أسى نطلق صياح * قد كسر نهدي
وعمل لى فى شفيفاتى جراح * ونثر عقدى

ويقول ابن سهل فى خرجة إحدى موشحاته باللهجة العامية :
هذا الرقيب ما أسواه بظن * أشر لو كان الإنسان مريب
يا مولتى قم نعلمو * ذاك الذى ظن الرقيب

(٢)

وصنف ناقدنا الدكتور صلاح فضل تكوين الموشحة، بعدها هذا الجنس المهجن الذى يضرب بجذوره عميقاً فى ثقافات عديدة لكى يشبع الحاجات الإنسانية والجمالية الجديدة، بعد أن انكسر القلب العمودى، وأخذت الموشحة شكلها الجديد : حيث تتكون فى معظم نماذجها من خمس فقرات وكل فقرة تسمى بيتاً، البيت الأول هو المطلع، يليه "الغصن"، ويتكون من مجموعة أشطار ذات عن قافية متحدة ومختلفة عن قافية الأشطار التى تقابلها فى بيت ثان من أبيات الموشحة، ثم يليه "القفل" ويتكون غالباً من شطرين تتحد فيهما القافية على امتداد الموشحة كلها، ويسمى القفل الأخير بـ "الخرجة" .

أما موسيقى الموشحة فهى متنوعة تتميز بالحرية الشديدة بشرط أن يتماثل بحر الغصن مع الغصن، وبحر القفل مع القفل . والتنوع والتوازى هو قانون الموشحة، والذى يعبر عنه اسم الموشحة نفسه، لأنه مأخوذ من الوشاح : زينة المرأة، وهو شريط يسير فيه مسار من لؤلؤ متنوع الأشكال يوازيه مسار من الجزهر متنوع الأشكال أيضاً.

لقد اختلف شكل الموشحة عن شكل القصيدة التقليدية، ثم بدأ بعد ذلك فى التحول إلى مزيد من التنوع فى أشكال عبرت عن بحث الشعراء الدعوب عن قدر كبير من الحرية باستمرار.

لقد أحس الأندلسيون بعدم قدرة القصيدة التقليدية على أحتواء متطلبات حاضريهم، واحتاجوا لهذا الشكل الفنى الجديد الذى يعطى فرصة للتتويج والإثراء. لقد أحسوا بالحاجة الشعرية للخروج عن النموذج التقليدى الصارم، فابتدعوا فناً يختلف عن سابقه على الرغم من استعارة بعض المكونات الموسيقية الأصلية.

لقد خرجت الموشحة عن نموذج القصيدة المشرقية التقليدية خروجاً بانئاً، ويرى الدكتور صلاح أن إرجاع الموشحة إلى أنماط المسمطات والمخمسات الشرقية نوع من الخطأ الفادح، وعدم تفهم لشبكة العلاقات النصية والتاريخية معاً، ويفرق بين الموشحة وقصيدة المجون فى الشعر العربى، من حيث أن قصيدة المجون كانت داخل النمط التقليدى من حيث القالب الشكلى والمعمارى، بينما تمثل الموشحة انشقاقاً على النظام السائد، ويحدد الناقد الفيصل بين النظامين الفيين حيث: [يدور عمود الشعر فى النقد العربى القديم على نظرية النقاء اللغوى، مما يتطلب قدراً عالياً من بكاره اللغة، وجزالة اللفظ، وشرف المعنى، والتتام النسيج، بحيث تنتمى القصيدة إلى مستوى لغوى رفيع وفريد، دون خلط أو تفاوت. وكلما أمعنت فى صبغتها البدوية الأصلية اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد والبلاغيين فى جملتهم، واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء. وتأتى الموشحة، لا لتخرج على هذا العمود الشعرى فحسب، بل لتكسره وتتخذ مساراً مضاداً له، فتبنى على تداخل المستويات اللغوية، إذ تجمع فى نسيجها بين ثلاثة خيوط، الفصحى المعربة، والعامية الملحونة، والأعجمية الرومية. ويصبح هذا التداخل شرطاً لا يتحقق بدونه، ثم تستقر تقاليد الموشحة، فيخصص الجزء الأخير منها وهو "الخرجة" للمستويات العامية والأعجمية]. ومن هنا يظل التفاوت اللغوى هو الفرق الأساسى بين القصيدة والموشحة وهو الذى كان يؤدى إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق فى التعبير.

إن هذا التفاوت بين المستويات اللغوية سوف يضعنا بإزاء فن تقدمى يزدريه المؤرخون فيحذفون نماذجهم أو يتدخلون فيه لإضافة تصويباتهم اللغوية وملاحظاتهم، مع أن الشكل الأول للموشح، الشكل الشفوى الخالص، جمع بجرأة نادرة بين مستويات متعددة متباينة، بل إن بعضها يتضاد مع البعض الآخر بين الفصحى والعامية والأعجمية .

وإذا كان هذا التفاوت اللغوى يمثل الفارق الأساسى بين النصين، فهناك فارق آخر لا يقل فى أهميته ونصوعه، هو النظام الموسيقى الثرى المتنوع الذى اجتلبه الفن الجديد فالموشح [هو أول ثورة حققها الشعر العربى فى إثثار الإيقاع الخفيف الذى يقرب الشقة بين الشعر والنثر، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيراً، ذلك أننا نقول حقاً أن الموشح معرب، ولكن الإسكان بالوقف فى التجزئات القصيرة، واختيار الألفاظ التى لا تظهر حركات الإعراب فى أواخرها أمران يجعلان العلاقة الإعرابية ضعيفة، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج] علاوة على هذا التنوع البنائى بين أجزاء الموشحة وتزاوج الأصوات المتباينة حتى تصل بنا كل هذا المعطيات معاً إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائى الذى تصحبه نكهة شديدة الاختلاف، تتسجم مع خصوصية الحياة المرفهة التى نشأت فيها الموشحة.

(٣)

الموشحة من خلال هذا المنطق، ومن خلال هذه الخصوصية ثورة فنية لغوية وموسيقية هزت أعطاف تاريخنا الأدبى والشعرى، وإذا كان [ابن عبدربه] و [الرمادى] بعدهما شاعرين كبيرين قد تحولوا إلى فنون التوشيح ففى هذا دلالة شديدة الوضوح على مدى الحاجة إلى هذه الثورة الفنية العظيمة التى غيرت وجه الإبداع الشعرى وأعطته دفقة جمالية عميقة وواسعة التأثير.

وإذا كان ناقدنا قد وصف - بداية - قسّمات هذه الثورة وطبيعتها اللغوية من خلال تعدد المستويات اللغوية ودخول العامية والأعجمية دون شرط إلى نص الموشحة فقد وصف ميزة هذه الثورة الفنية فى الموشحة موسيقياً عندما تحدث عن ثلاثة مبادئ كبرى :

الأول : الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلاً من البحر، وكم يخطئ هؤلاء الذين يريدون أن يمارسوا مقارنة دقيقة بين الموشحة والقصيدة، فيقصون زوائد الموشحات، ولا يخضعونها للفحص والدرس، ويتعدون بذلك عن الجوهر

الأساسى للموشحة، فى معناها وفى هدفها، لأن الموشحة تجسد نوعاً من أنواع الخروج على الأوزان الشعرية العربية التقليدية، كما إنها استفادت من الأعارىض المهملة غير المستعملة، وكل هذا سبب نفور بعض المتقنين التقليديين، فهذا [ابن بسام] على سبيل المثال لا الحصر لا يورد شيئاً من الموشحات فى موسوعته، ويضيف ناقدنا أنه على الرغم من اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلاً من البيت إلا إنها تركز إلى فكرة التنفيذ المتساوق المتوازى [فتبتدع نسقاً مرتباً وتحافظ عليه، فهى وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية - مثل الشعر الحر - إلا إنها تعتمد إلى تكرار النمط الذى تتخذه وتلتزم به، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة].

أما المبدأ الثانى من مبادئ هذه الثورة الموسيقية فهو الاعتماد على مزج البحور فى الموشحة نفسها مما يؤكد بشكل غير مباشر مظهراً آخر من مظاهر كسر الإطار العروضى الذى كان ينبغى أن ينكسر. وفى إطار هذه التقنية الفنية نرى كيف تتباين الأقفال للأوزان ويخالف بعضها بعضاً مما يتطلب مهارة فائقة فى إنشاء الموشحة، ويتطلب خبرة الأديب ومعرفته الواسعة وتمكنه من العروض العربى التقليدى.

ثم نصل إلى المبدأ الثالث وهو يتمثل فى ارتكاز الإيقاع إلى اللحن المصاحب، لا إلى الوزن العروضى فحسب، أى الارتكاز إلى التلحين. بل إن التلحين والتوقيع يقومان أحياناً بتجبير الكسور العروضية من خلال ملء الثغرات أو اختصار الزوائد، [فإذا قرئت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها ولا وزن ينتظمها، فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكملات اللحنية ما تصح به] بل هناك ما لا يحتمله التلحين دون إضافة أصوات مصاحبة قد تخلو من المعنى مثل [لا لا] لكى تدعم اللحن وتضبطه ومن هنا كانت الفرصة لإضافات وتنويعات لا نهاية لها.

ويضرب الناقد أمثلة شديدة الأهمية لكيفيات الاستفادة من التيارات والمدارس الفكرية والنقدية المعاصرة عندما نطبقها فى أثناء دراسة الظواهر الأدبية الأصيلة فى تراثنا ومنها الموشحات، موضوع هذا البحث.

كما استخلص الكثير من نظريات الفولكلور والسيمولوجيا والتناص لدى باختين وسوسير وبيرس وجوليا كريستيفا وغيرهم. ويشير إلى جريماس فى كتابه المشترك عن السيميوطيقا وحديثه عن باختين حيث يعده أول من استعمل مفهوم التناص ليثير اهتمام الغربيين بحياة آرائه وأجرائه.

ويطبق صلاح فضل مفهوم التناص على ظاهرة الموشحات بشكل مثير يوسع فهمنا لطبيعة الموشحة وتركيبها الرؤيوى والتقنى :

فالموشحة، وبخاصة فى الخرجة تتجمع فيها خبرات شعرية عديدة بفعل التراكمات التاريخية التى يستثمرها الوشاح فى إنتاج دلالاته التى جعلته يُتهم - بغير حق - بالسرقة ولو المستترة، وهى القضية التى استهوت عدداً من النقاد والبلاغيين الأقدمين مما شكل أزمة لم تحل إلا من خلال الآفاق التى فتحتها قضية التناص التى فسرت الكثير من القضايا المستعلقة.

ويتحدث الناقد عن تصور ابن سناء الملك الناضج بل ويصفه بأنه تصور فى التناص ذاته عندما يقول : [وفى شجعان الوشاحين والطعانين فى صدر الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهوراً فيجعله خرجة ويبنى موشحة عليه، كما فعل ابن بقى فى بيت ابن المعتز وهو :

علمونى كيف أسلو وإلا .: فاحجبوا عن مقلتى الملاحا

فقال :

رب خصر دق منك فراقا
ويعقد السيف عليه نطاقا
فتشكى ثقل ردف فضاقا

فلذا دق هـواى رجلاً * إن مات هوى واستراحا

لست أشكو غير هجر مواصل
مذ منعت القلب عن عدل عاذل
وتغنيت لهم قول قايـل

علمونى كيف أسـلو وإلا * فاحجبوا عن مقتلى الملاحا

ويواصل الناقد طرح هذه المعانى التى توحى بفهم أولى للتناس عند ابن سناء الملك، الذى يتابع حديثه عن أن الظاهرة لا تقتصر على الخرجة، ولكنها تتخلل بنية الموشح بكاملها بحيث تحمل النصوص فى طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بأشكال مختلفة، ومن خلال تحولات معينه.

ويلقى الناقد الضوء على أفكار باختين المتعلقة بالتناس والتي يمكن أن نطبقها على ظاهرة الموشحة . فالشاعر يمتلك لغته امتلاكاً تاماً، فى الوقت نفسه الذى تتحقق فيه التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية بشكل يعمق النص ويثري دلالاته دون أن ينتقص من نوعيته وتفرده.

ويتعرض الناقد لأفكار "سوسير" مما طرحه عن التناس فيما يسمى بـ "الاستبدال" وهو يجسد خاصية جوهرية فى توظيف اللغة الشعرية، من خلال امتصاص العديد من النصوص فى الرسالة الشعرية، والتي تقدم نفسها كمحال لمعنى مركزى، حيث يتم انتاج النص الشعرى من خلال حركة مركبة من إثبات ونفى نصوص أخرى.

ويناقش صلاح فضل قضية مهمة هى : [البؤرة المزدوجة] التى تعد من أهم نتائج قضايا التناس فى الدراسة النقدية الحديثة بشكل عام، على أساس أن ازدواج البؤر هو الذى يلفت انتباهنا إلى النصوص الغائبة أو النصوص السابقة، كما يلفت انتباهنا إلى التخلى عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى، بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، ولأن النصوص الغائبة هى مكونات لشفرة خاصة تساهم فى عملية إدراكنا للنص الذى نتعامل معه. بحيث يكون وعينا

الفصل الثانى

بالنص الأدبى هو وعى مركب أو معقد يدخل فى تكوينه وعينا الأدبى الشامل الذى تكون فى خلال معرفتنا بكل النصوص السابقة . وهذا التصور بالطبع يمكن تطبيقه أيضاً بشكل واضح أو صاف على الموشحات، لأن كل موشحة لها علاقة بالضرورة بنماذج الموشحات السابقة عليها سواء فى التكوين العميق للموشحة أو عندما يلجأ الوشاح فى إطار إحساسه بحدائثة عهد فن التوشيح إلى الموشحات التى سبقته.

وليس هذا بالطبع مجرد موقف من الموشحين المشاركة فى علاقتهم بالموشحات الأندلسية . بل هو بالأساس مبحث فكرى ونقدى من جهة، واستجابة لخصائص وطبيعة تراث الموشحات من جهة أخرى . هذا التراث الذى يعتمد دائماً على خاصية إشباع النموذج، مما ولد سلالات تمتد عبر الأجيال المختلفة، ومن ضمنها السلالة المشهورة التى بدأها ابن زهر قائلاً :

أيها الساقى إليك المشتكى * قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم هميت فى غرته
وبشرب الراح من راحتـه
كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكا * وسقانى أربعاً فى أربع

ويعلق الصفى على هذه الموشحة قائلاً : "نظم الأندلسيون وراءه كثيراً فى هذه الطريقة الأنيقة فأحببت أن يكون لى فى روضها شقيقة، فقلنى وبالله الاستعانة:

هلك الصب المعنى هل لك * فى تلاقيه بوعد مطمع

وتمهيد هذا الموشح وخرجته :

رب خود علق القلب بها
فهمت عنى توالى حبها
لست أنسى قولها فى صحبتها

كل ما قالو علمتو بالذكا * الحديث لك وأنت يا جار اسمعى

هذا لون من ترجيع الأصداء كان يسميه الصفدى نفسه "مفاوضة"، وهو مواز للمعارضة، ومن خلالها لا يصبح الإبداع التالى تقليداً للأول بل إعادة قراءة له فى منطقة دلالية جديدة، ومن هنا نحس أننا نعيش فيما يشبه مباراة جمالية حية تصل بنا إلى وضع جديد للنصين القديم والمحدث معاً، كما يمكننا من خلال هذه المباراة غير المباشرة أن نتخيل حواراً فنياً ممتعاً يدور بين الوشاحين على مدى الزمان، بحيث يتأسس الجديد على القديم بصورة مطردة ويكون وشاح اليوم قادراً على استحضار موشح الأمس وتطويره ومحاورته، بشرط أن يكون هذا الاستحضار واعياً مقصوداً لاستثمار عناصره وتطويرها فى نمط أكثر جدة وأعمق عطاء.

لقد استخدم الناقد ما يمكن أن يطرحه مصطلح التناص فى النقد الحديث من دلالة متحركة غنية. وتقدير هذا الأمر إنما يختلف من باحث إلى آخر سواء فى إطار الشعرية التكوينية أو ضمن جماليات التلقى، أو من خلال الاقتران بمفهوم الحقل بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية، غير أن هذا لا يحرره من الوظيفة النقدية الخصبة.

وغير قضية التناص المهمة يعالج صلاح فضل قضايا أخرى وردت عند المفكرين الجماليين المعاصرين منها قضية ما يمكن تسميته بـ "الفولكلور الذى يسبق عصره"، والمستشرق الأسباني "جارتيا جومث" عندما نشر كتابه المخصص للخرجات الأعجمية للموشحة تعرض للوظيفة التى تخصها داخل الموشحة قائلاً : [كيف نفسر موقف أول صانع عربى للموشحات عندما أخذ خرجة رومانثية أعجمية وأقام عليها موشحته وتبعه فى ذلك بقية الوشاحين ؟] . وعدّ جومث ذلك مجسداً لظاهرة جديدة سماها : [الفولكلور الذى يسبق عصره] وذلك لأن الوشاح استخدم الخرجة بالدرجة الأولى من أجل تطعيم عمله بمعطيات تتدمج بهذا العمل.

كما تعرض الناقد أيضاً لما طرحه السيميولوجى الأول [بيرس] من أن المظهر الطريف للموشحة وبنيتها يدفعنا لأن نقيم بينها وبين المدينة الأندلسية علاقة أيقونية على أساس المشاركة النوعية لمختلف الأجناس فى المجتمع الأندلسى. وحيث تعكس الموشحة بصرياً التكوين المادى والثقافى للبيئة الأندلسية المنمقة المهجنة التى تفيض بالحيوية والخصوبة .

لقد تميزت رحلة الناقد وإضافته وبخاصة عندما تعرض للنثرية بعدها من الملامح التجديدية المهمة، كما ربط بين الموشحة ودرجة التطور الحضاري والاجتماعي، ثم انتقل لوصف لموشحة وطبيعة اختلافها عن فن الشعر وخصوصيتها ودورها الخطير موسيقياً ولغوياً، كما عمد إلى الاستفادة المباشرة من المذاهب الفكرية والجمالية المعاصرة واستخلص منها تصورات فعالة تعالج هذه الظاهرة المتفردة في تراثنا، وقد طبق الناقد منهجه النبوي بوضوح عندما راوح بين الدراسة النصية التي تشرح الظاهرة، وتفصل معطياتها من ناحية، والدراسة المحيطية التي تربط بين النص والمجتمع الذي نشأ فيه من خلال مجموعة من الظواهر الاجتماعية والثقافية .

المصادر

- اميليو جرسية جومث (١) مع شعراء الأندلس والمنتبى ترجمة
الطاهر أحمد مكى - ط٤ - دار المعارف
- القاهرة ١٩٨٥.
- صلاح فضل (٢) شفرات النص - دار الفكر للدراسات
والنشر والتوزيع - القاهرة - باريس
١٩٩٠.
- (٣) نظرية البنائية فى النقد الأدبى -
مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٧٨.
- الطاهر أحمد مكى (٤) دراسات أندلسية فى الأدب والتاريخ
والفلسفة - ط٢ - دار المعارف - القاهرة
١٩٨٣.
- لوسيان جولدمان وآخرون (٥) البنيوية التكوينية والنقد الأدبى -
راجع الترجمة محمد سبيلا - مؤسسة
الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٤.



الفصل الثالث



متابعة لتجربة شوقي

[مناقشات حول رؤية صلاح فضل لتجربة شوقي^(*)]

لا يغيب على أحد أن مناقشة التراث سواء أكان قديماً أو جديداً قضية في غاية الأهمية. وبخاصة إذا تجاوزنا أساليب المفكرين السابقين ذات الطابع التقليدي، فالموقف من التراث لا يعد جدلاً أكاديمياً خالصاً في حياتنا الثقافية لأن المتحاورين دائماً تسيطر على أذهانهم قضية الهوية العربية الإسلامية في مقابل الهويات الأخرى غربية وشرقية. ومن هنا فالنقاش منذ بدايته يخرج عن الموضوعية ليصب في اتجاهات معينة وفي محاولات لتأكيد مواقف أيديولوجية أو انفعالية أو عقلانية جاهزة.

وستظل أمكانية تطوير حوار ينبع من طبيعة الظاهرة وطبيعة ارتباطها بحياتنا وقضايانا الثقافية حلماً عظيماً يراودنا لكي نتمكن من صياغة رؤية حقيقية وتأكيد مواقف إيجابية ذات طابع موضوعي.

وفي الدراسات العديدة التي تعرضت لفكرة وأدب مدرسة الإحياء كنا نتعرف دائماً على اتجاهات تنسبها لما قبلها وليس لما بعدها لكي تبرهن على الإضافة الفكرية والجمالية لهذه المدرسة في القرن التاسع عشر بعد عصور من الظلام وبعد أن ظل الشعر العربي في القرون الثمانية التي تفصل بين المعري والبارودي يسجل انحدرات متتالية حتى وصل الأمر إلى درجة بعيدة من التكلف وعدم الصدق. أما رؤية صلاح فضل فهي على العكس من هذه الاتجاهات تتميز بقدرتها على أن تستخلص من الإحياء بعمامة وشوقي بخاصة هذه القيم الفكرية التي يمكن أن ترتبط بما يتلوها من اتجاهات نهضوية وتقدمية.

لقد تلمس صلاح فضل بذوقه النقدي الخاص حساسية شوقي الشعرية الراهفة وهو ليس أهم شاعر إحيائي فحسب بل إن قصائده في المرحلة الأخيرة تومي بالرومانسية أي بالمرحلة التالية على الكلاسيكية، لقد صار شوقي يعارض ابن زيدون بدلاً من معارضته الشعراء المداحين وصار يعالج القضايا ذات الطابع الذاتي والوجداني في مرحلته الأخيرة علاوة على توجهه بقوة في طريق المسرح الشعري.

(*) تعليق نقدي على دراستين هما: (رؤية الآثار في شعر شوقي) و(ظواهر أسلوبية في شعر شوقي)، الأولى منشورة في كتاب "أشكال التخيل" والثانية منشورة بمجلة فصول.

إن مقارنة بسيطة يمكن أن نجربها بين تجربة شوقي من ناحية وتجربة البارودى من ناحية أخرى على سبيل المثال، لنعرف أى انطلاقة جمالية حققها شوقي، بينما حافظ البارودى على القيم الأسلوبية التقليدية، وعلى وحدة البيت أساساً جمالياً، وحافظ أيضاً على رصانة المعايير البلاغية الضاربة فى التراث القديم فى دواوين الشعراء الأول.

لقد ناقش صلاح فضل تجديد شوقي على أساس من رؤية تتابع التطور الاجتماعى النهضوى الذى صار مهيمناً على العقلية العربية طوال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مما مثل هاجساً تحريراً عاماً تجسد من خلال مواقف محددة فى مختلف ظواهر الفكر والأدب.

لم يكن الموروث وحده كافياً للتذكير بمجدنا القومى أو لخلق قيم شعرية مؤثرة بعد قرون من انتهاء دولة التجار المحاربين، وغياب العقلية العلمية والتنمية وروح الأبداع، وسيادة التفكير الخرافى والتخلف واقتصاد الكفاف . كان الموروث يمثل جانباً واحداً وبقية الجوانب تنتمى لمجمل ظواهر الفكر والحياة الاجتماعية الصاعدة التى تأثرت بعوامل داخلية نتيجة لتغير علاقات الانتاج وولادة المجتمع الجديد، وعوامل خارجية ناتجة عن التفاعل الخلاق مع الحضارة الأوروبية.

لقد واجه العرب فى أثناء محنتهم الطويلة أشكالا من الاضطهاد توجت أخيراً بالأطماع الغربية، أما الوهم الذى استطاعت به الدولة العثمانية أن تهيمن على الأمة العربية فقد بدأ ينهار مع انهيار قوة العثمانيين ذاتها.

لقد عبر المفكرون الإحيائيون عن التحفز القومى أمام التحديات الغربية، فوضعوا قبالة أعينهم تراثنا الطويل، ونستطيع أن نلمح هذا التواصل بين قصائد البارودى واسماعيل صبرى فشوقي وحافظ من جهة والقصيدة العباسية والتراث العربى القديم من جهة أخرى. كان المفكرون الإحيائيون يبحثون عن المثال الكامن فى الماضى مثملاً فعلت الكلاسيكية الجديدة فى أوربا عندما عمدت إلى انعاش الفكر اليونانى القديم . وهكذا تستمر الفكرة القائلة بخلود المثال فوق الزمان والمكان حيث يرى الإحيائيون أنهم قادرون على اجتياز الزمان عائدين إلى المثال بخصائصه المطلقة، وذلك عن طريق الأشكال التى عبرت عن ذلك المثال.

وإن كانت الكلاسيكية الجديدة [خيرة النوايا] تريد أن ترد الاعتبار للكيان القومى فقد أفسحت المجال واسعاً للاتجاه الرجعى فى الفكر العربى حتى وصلت العلاقة بالأدب العربى القديم حد النقديس، وعدت مناقشة القديم ضرباً من ضروب الكفر، مثلما اتهم طه حسين عندما شك فى الشعر الجاهلى.

وفى كتابه [منهل الورد فى علم الانتقاد] سعى الناقد الإحيائى قسطاكي الحمصى إلى منهج نقدى قادر على التعامل الفكرى والجمالى مع النصوص الشعرية الجديدة، تجول الناقد فى التراث القديم منتقداً ومهاجماً فى أغلب الأحيان ثم جاب أنحاء المشهد النقدى الأوروبى وقتئذ، ثم خرج لنا بتصور ينص على أن النتاج الأدبى هو وليد عصره وينص على دور الفرد وشخصيته فى إبداعه. وعلى دور الناقد وكيف يكون بصيراً بلغة الفن بشكل عام، ولغة الشاعر الذى يدرسه بشكل خاص. وعلى الرغم من كل ذلك فقد سقط الحمصى فى كثير من مثالب النقد القديم التى يهاجمها؛ فهو على سبيل المثال يهرب من الوقفة الطويلة المتأمله للنص، ويظل ينتقل بين تعريفات جانبية منبئة الصلة بموضوعه، ويتسرع بإبداء الآراء العابرة. وفى مجال النقد التطبيقى أيضاً لا يستطيع الخروج عن سيطرة الأساليب التقليدية فهو يلجأ إلى الموازنة فى أكثر معانيها البلاغية قدماً وإلى استخدام المعانى العامة غير الدقيقة أو ذات الطابع الإنشائى فيصف اللغة بالجزالة والرصانة والفقامة وهكذا.

أما أستاذ شوقى الناقد والمفكر الإحيائى الكبير حسين المرصى فهو الذى بحث علم الشعر : ماهيته وأهميته، وقسم الشعر فى كتابه [الوسيلة الأدبية] إلى نسيب ومدح وتأديب. ورأى أن بيت الشعر إنما ينفرد بمعناه من جهة، ويتحد مع بقية الأبيات من جهة أخرى، ويلتقى مع ابن طباطبا فى وصف الشاعر بالصائغ الذى يذيب الذهب والفضة ليعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، ومن هنا يتضح الجانبان أيضاً المجسدان لقضية الأصالة والمعاصرة، فهناك جانب يعبر عن الجذور الممتدة فى التراث، وجانب يعبر عن اجتهاد الشاعر الخاص. وفى ذلك بوصى المرصى بتكثير المحفوظ من الشعر القديم، وبعد أن يمثل الشاعر بالحفظ يبدأ فى شحذ القريحة حتى تستحكم الملكة وترسخ. وهكذا يؤكد توجه المرصى مرة أخرى أن نقاد الإحياء مرتبطون بالقديم ارتباطاً شديداً لأن فلسفتهم هى إحياء القديم، وبعث القوة والحياة فى جنباته، إحياء للكيان الشعرى والقومى.

ويمكننا أن نلاحظ أن عدداً من شعراء الإحياء العرب من مثل الزهاوى والشيبى والرصافى والكاظمى وغيرهم كانوا يعتمدون على المعجم التقليدى لشاعر واحد فقط هو المتنبى ومن هنا يتضح تميز شوقى فى معجمه المتنوع وفى تصرفه الشخصى بألفاظ هذا المعجم، مما يؤكد هذه الطاقة الشعرية الفياضة التى أكسبته خصوصيته بين شعراء الإحياء وأبرزت إضافته النهضوية رفيعة المستوى.

وقبل استعراض أفكارنا صلاح فضل يمكن أن نطرح مجموعة من الأفكار النقدية الحديثة عن تجربة شوقى :

طه حسين على سبيل المثال يرى فى كتابه [حافظ وشوقى] أن شوقى فى إطار الإحياء يستفيد من سيطرة الذوق الشعرى العربى العام على الذوق الخاص للنقاد والمثقفين. والذوق العام هنا يتجانس مع الوعى الشعرى البسيط الذى يمجّد الخطابة، والبلاغة التقليدية والكلام أكثر من معالجة الحقائق بشكل واقعى.

ويسبغ أدونيس على شاعرية شوقى معنى يحيلها إلى ظاهرة لغوية لا زمنية، وهو يقوم شعرية شوقى وشاعريته، فى إطار النظرة الإسلامية - العربية فىرى أن الهاجس الرئيسى الذى كان يحرك شوقى هو تدارك الهبوط فى تاريخية اللغة الشعرية العربية من جهة ووضعها فى اتجاه الصعود، من جهة ثانية، فهذا الهبوط دليل على هبوط الفكر وهبوط الإنسان فى آن : أى أنه دليل على هبوط الوجود العربى . وتداركه إنما هو نقطة البداية فى الصعود . وتجسيد هذا الهاجس، شعرياً، يعنى استعادة النموذج البيئى فى الممارسة العربية الشعرية . وشوقى بهذا تصدر كتابته عن الشعرية عن نظرة : المعنى / الأصل، وتصدر كتابته الشعرية عن اللغة فى ذاتها ولذاتها، فى ماديتها وحيثيتها فى آن : أى عن وجودها الأسمى الذى لا يفقره مرور الزمن وعن قيمها الإيقاعية، الصوتية - الموسيقية.

اللغة إذن لن تأخذ إيقاعها من الواقع ولكن العكس هو الصحيح فالواقع سيكتسب إيقاعه من اللغة، الواقع - هو دائماً من خلال هذا التصور - ضيف فى بيت اللغة. لا ماضٍ. إذن للغة بل إن ماضيها مجرد أو تاريخى لأن اللغة حاضرة مستمر ومستقبل أيضاً.

وفى دراسة لكمال أبوديب لنص شوقى : [اختلاف النهار والليل يُنسى] يرى أن الذى يطغى على هذا النص تصور للزمن يمتح من منابع الرؤيا الطاغية فى

التراث الشعري العربي، فالزمن قوة مدمرة لا يمكن لجهد إنساني أن يتجاوزها أو أن ينجو من فتكها، وكل ما بينه الإنسان أو يشيده باطل وقبض الريح . لذلك وفي إطار تلك الرؤيا فإن من السمات الأساسية أن التراث يركز على كشف الطبيعة الكونية لفاعلية الزمن، مستخدماً صيغة تراكمية. ومن هنا فإن ما يصدق على مصر، يصدق على قرطبة، ويصدق على الحمراء في الوقت نفسه وهكذا.

ويرى أبوديب أن قصيدة شوقي تستخدم [الحلم] و [الظن] ولكن المعنيين لا يلعبان دوراً عضوياً في النص، ولا يشكلان مكوناً من مكونات التجربة ذاتها بقدر ما يمثلان انقطاعاً للسرد التاريخي ووسيلة لإحداث النقلة الزمنية من الحاضر إلى الماضي أو من الماضي إلى الحاضر : سيان.

أما محمد بنيس فيرى أن شوقي متأثر بالقديم متأثراً طاعياً . ويبرهن على هذا من خلال مقارنة قصيدة [الله أكبر كم في الفتح من عجب] بقصيدة [فتح عمورية] لأبي تمام، ويرى أن قصيدة أبي تمام كنواة مركزية قد هاجرت إلى قصيدة شوقي التي تتسم بالقدرة على الاجترار والقدرة على إحضار نص أبي تمام ومن ثم شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة في بعض خصائصه وفي بعض عناصره الشكلية البرانية، ويتعامل معها معزولة عن نسقها أو سياقها أي يراها في سكونيتها كما لو كانت محض علامات عابرة، وهذا ما يجعل "الحدود القصوى" لوعى شوقي تلتقي بالحدود القصوى للرؤية السلفية. ويرى بنيس أن شوقي كان يدفع بالشعر إلى الماضي لا المستقبل، رغم تفتحه على الآداب الأوربية بعد تعلمه الفرنسية . كان لباسه أوروبياً وشعره تقليدياً.

أما ناقدنا صلاح فضل فإنه يؤكد قضية في غاية الأهمية وهي أنه إذا اقتصرنا على تحليل بعض ملامح خطاب النهضة كما يتجلى في شعر شوقي أمكننا أن نضع الإطار الملائم للكشف عما أنجزه هذا الخطاب في ضمير الثقافة العربية.

إن ذبوع قصائد شوقي بين القراء والمتلقين لهو برهان فنيّ وسوسيولوجي على كون هذه القصائد خير ممثل للرأى العام الذي كان يسعى للنهضة حينئذ وشهرة الشاعر ليست محض صدفة مجانية وإنما هي مكافأة المجتمع لشاعره الكبير.

وبحث صلاح فضل لرؤية الآثار في شعر شوقي هو بحث في خطاب النهضة، وهناك بعدان أساسيان في الإشادة الشعرية بالآثار التاريخية القديمة هما :

التاريخ والفن، وهناك حضور للحضارات القديمة فى قلب الواقع المعاصر لكى تنتعش ذاكرة المكان ويرحل الماضى فى الحاضر من جهة، ولكى تظهر عبقرية الإنسان الإبداعية الخلاقة من جهة أخرى مما يجعل رؤية الشعر للتراث قراءة فى التاريخ ومطارحة الفن للفن.

ويلاحظ الناقد فى قصيدة [كبار الحوادث فى وادى النيل] التى ألقاها شوقي فى المؤتمر الشرقى الدولى الذى عقد فى جنيف عام ١٨٩٤، يلاحظ الطابع الجدلى فى الدفاع الحضارى عن فكرة الحرية. لأن الإنسان المصرى الذى صنع كل هذه الحضارة العمرانية كان يفخر بما فعل ولم يكن مسخراً تحت سياط القهر كما أشاع اليونانيون.

ويؤكد الناقد أن بزوغ الوعى التاريخى فى خطاب النهضة هو البداية الحقيقية للعصر الحديث فى الثقافة العربية، لأن الفكر التقليدى يقول بفكرة الانحدار من الذروة إلى السفح ومرور الزمان يدل على التدهور المطرد. بينما يرى النهضويون أن حركة الزمان تتقدم بتراكم الخبرة ونمو المعرفة.

ولا يسقط شوقي فى شرك الحنين المجرى للماضى بل إنه يعبر دائماً عن إيمانه بالتقدم الإنسانى والحضارى ويبشر بالمستقبل دون أن يقع فى "النوستالجيا" أو يكتفى بالانبهار بالعصور المجيدة المنقضية.

ومن أهم قصائد شوقي التى تدلل على هذه القضية قصيدته عن أبى الهول التى أكتبها الشاعر روح المسرح الحى لتلقى فى مسرح الأزيكية فى حفل افتتاحه: أبا الهول طال عليك العصر .: وبُلغت فى الدهر أقصى العُمر

ويطرح الشاعر فى هذه القصيدة رحلة تاريخية ممتدة تشمل الحضارة المصرية فى عصورها المتتالية بحيث تنصب رؤية الشاعر على الحاضر المتطلع للمستقبل.

وللشاعر قصائد أخرى من مثل نصوصه عن كنوز توت عنخ آمون وغيرها وأجزاء من قصيدة تتعرض للجوانب التاريخية بوضوح وصفاء فكرى وجمالى يبحثها الناقد جميعاً ليستخلص منها ملامح محدده لخطاب شوقي النهضوى:

١- الإشادة بالعلم وتأثيره على الحضارة الحديثة أقربيه هو تلك الكشف الأثرية ذاتها :

درجت على الكنز القرون .: وأتت على الدقّ السنون
 فى منزل كمحجب الغيب .: استسرّ عن الظنون
 حتى أتى العلم الجسور .: ففضّ خاتمه المصون

٢- تمجيد الآثار ذاتها بعدها آيات فنية وتاريخية وهنا تظهر قدرة
 شوقى الإبداعية المبهرة فى التصوير والتخييل واستحضار كافة
 المظاهر الجمالية.

٣- معارضة ما يقال عن عبودية الإنسان المصرى القديم وتسخيره لإقامة
 النهضة العمرانية حتى لو كانت المسألة تعبر عن وجهة نظر شوقى
 نفسه فى المقام الأول :

زمانُ الفرد يا فرعونُ ولّى .: ودالت دولة المتجبرينا
 وأصبحت الرّعاة بكل أرض .: على حكم الرعيّة نازلينا

ولا يكتفى الناقد برصد مثل هذه المضامين عند الشاعر بل هو يقدم
 الدراسة النصية لاقتناص ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى، من خلال
 الدراسة البنيوية المتمهلة التى تتوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية
 الدالة فى النص الشعرى مما يتطلب - كما يقول جاكوبسون - التركيز
 على المجموع لالتقاط الرسالة منذ البداية.

لا يضع الناقد مجموعة من القوائم الإحصائية التى تدعم الحكم
 الحدسى، لأن هذا الإجراء يحمل فى طياته خطر التثبيت السابق على
 التحليل الدقيق للملامح الأسلوبية الدالة، ولكن الناقد يسعى بموضوعية
 لتنمية متطلبات الدرس التى يفرضها النص وتتيحها معطياته.

يتحدث الناقد عن قيمة التكرار عند شوقى لما لهذه القيمة من وجود
 كثيف فى شعره بعده شعراً قد ورث كثيراً من الخصائص الشفهية للشعر
 العربى القديم واستفاد من صياغاته التقليدية ومنها ظاهرة "التدويم" ومعناها
 تكرار العناصر الجزئية أو المركبة بشكل متتال أو متقطع متراوح لكى

يصل الشاعر بمنقلبه إلى حالة مركزة من النشوة الموسيقية واللغوية والتصويرية في إطار كل رؤى ذى قيمة تعبيرية عالية .

وفى إطار توجه الشاعر دائماً إلى الخارج، أو إلى الغير يرصد الناقد أداتين يستخدمهما الشاعر باستمرار هما النداء وفعل الأمر، لدرجة أن قصيدة "أبو الهول" التى سبقت الإشارة إليها يتكرر فيها النداء بالأداة أو بدونها تسع مرات، أما قصيدة "أنس الوجود" فهى تبدأ بالنداء الذى تتلوه مجموعة من صيغ الأمر :

أيها المنتجى بأسوان داراً

كالثريا تريد أن تنفضاً

اخلع النعل واخفض الطرف واخشع

لا تحاول من آية الدهر غصاً

قف بتلك القصور فى اليم غرقى

ممسكاً بعضها من الذعر بعضاً

ويستخدم شوقى كما لاحظ الناقد صيغة الأمر "قم" فى كثير من قصائده : [قم للمعلم وفه التبجيلا.. قم للهلال قيام محفل به.. قم فى فم الدنيا.. قم ناد أنقرة.. قم تأمل كيف صادتك المنون . وغيرها] وصيغة "قم" هى مقابل الصيغة التراثية "قف"، ولكنها على العكس تنادى بالاستتفاض والحركة بدلاً من السكون والثبوت. بل وفى الغالب تتجه صيغة الأمر إلى الداخل لتتحول إلى نجوى داخلية، وقد تعثر هذه الصيغة على تجليات أخرى فى كل أفعال الأمر التى يبدأ بها الشاعر قصائده مثل : [سلوا قلبى غداة سلا وتابا...، اثن عنان القلب واسلم به.. سل يلذاز ذات القصور.. تجلد للرحيل فما استطاعا .. أقدم فليس على الإقدام ممتع.. وغيرها].

ويصف الناقد صياغة شوقى بالإحكام والدقة وحتمية القافية وتلاحم عناصر الصورة، ويعمق توصيف القافية ويكشف سر نجاحها الكامن فى تحويل النهاية المجتلبة للتوافق الصوتى إلى ضرورة تحتمها طبيعة

التداعى الدلالى، بحيث لا يمكننا أن نحصل على بديل أوفى منها، وهذه هى مهارة الشاعر المقتدر الذى تتحول القافية فى يديه إلى أمر حتمى لا معدل عنه.

ويؤكد الناقد أهمية تحليل مكونات الصورة الشعرية عند شوقى وقياس مصادرها ومعدلات تكرار العناصر الطبيعية والتاريخية فيها، على أن يرتبط التحديد الكمي بلون من التكييف الوظيفى ليكشف ذلك عما هو جوهرى فى الصياغة الشعرية.

ويتعرض الناقد لنموذج أسلوبى مهم عند الشاعر وهو الطباق، الذى قد يحقق نوعاً من الازدواج أو الثنائية التى يستمتع بها القارئ الذى يساهم مشاركاً فى إنتاج الدلالة واكتشاف لعبة التقابل المطرد فتتكرر أساليب ابن خفاجة وابن زيدون من خلال حس عصرى شديد الطرافة.

وفى قصيدة مثل [نهج البردة] والتى تعد من أقوى معارضات شوقى ينجح الشاعر فى توظيف الطباق بمهارة فائقة ولكن درجة تكرار الطباق تزدد حتى ليحتوى البيت الواحد على طباقين فى بعض الأحيان.

هذا وقد يعتمد التدويم عند شوقى على تكرار الأدوات بإيقاع منتظم سواء أكانت أدوات استفهامية أم شرطية.

إلام الخلف بينكم إلاما؟.. وهذى الضجة الكبرى علاماً؟

فى هذا البيت والأبيات التى تليه فى قصيدة [شهيد الحق] تتوالى الأدوات الاستفهامية فى تدويم متواصل وتتكرر الأدوات الأولى فى أول الشطر وآخره مما يجعل القصيدة تسير فى مجرى معين شديد الحيوية، متوثب الصياغة يزيد من رهافة الحس الغنائى فيها.

ويساعد الناقد قارئ شوقى بإبراز ملاحظة مهمة عن إمكانية القراءة التى تدخل فى اعتبارها الجانب الدلالى مضافاً إلى التوقيع الموسيقى مما يعمل على إبراز المقاطع والأجزاء الحقيقية للجملة الشعرية وتقاوم فكرة

النظم المتجمد الذي يحيل النص الشعري إلى شفرات مستقلة عن عملية التوصيل الشعري.

وإذا كان التدويم منطقياً كلياً فالشاعر يستخدمه على كافة المستويات الشعرية ومنها المستوى النحوي عندما يكرر مجموعة من الأنماط النحوية من خلال صياغاتها أو تراكيبيها المميزة، فيشيع حس الألفة والرغبة في استفاد أكبر قدر ممكن من الدلالات التي يمكن أن تعطيها الصياغة نفسها، وها هو يكرر وزن "الفعل فاعلة" في هذا البيت ثلاث مرات صانعاً ما يشبه القوافي الداخلية ومشيعاً هذا الجو الفني من التطريب :

الوصل صافية والعيش ناغية

والسعد حاشية والدهر ماشينا

ويشير الناقد إلى ملاحظة مهمة يفقد التدويم إذا افتقدها قيمته الدلالية والموسيقية وهي أن يكون منظوراً وأن تأتي عناصره المتكررة متلاحقة محسوسة بقوة مثلما جاء في قصيدته عن جنيف :

والماء من فوق الديار وتحتها .: . وخالها يجري ومن حول القرى

متصوباً متصعداً .. متمهلاً .: . متسرعاً متسلسلاً متعثراً

فهذه الصيغ الست في البيت الثاني محسوسة بقوة نتيجة لتواليها المتدفق، فلو كانت متفرقة لما أحسنا بها بمثل هذه القوة والغنائية العارمة، والمسألة هنا ليست مجرد لعبة أسلوبية عابرة بل إن حركة اللغة هنا توازي الواقع موازاة دقيقة وحركة الماء التي تحيط بالدور من كل ناحية تم تجسيدها تجسيداً لغوياً شديداً الدقة في تصوير شعري بالغ القدرة على التأثير في متلقيه لفرط صدقه وعفويته وعمق ما يطرحه من رؤية.

لقد طرحت هذه المقالة بعض الملامح التي درسها الناقد في بحثه الدؤوب في رؤى وأساليب شوقي، كما حاولت وضع انجاز الناقد في سياق الرؤى المتعددة التي طرحها نقاد آخرون يجالونيه أو يسبقونه. ولكن الذي

لا يختلف عليه أحد هو قدرة صلاح فضل المتفوقه على فتح نوافذ وطرقات ومسالك لا يسير فيها وحده بل يتركها لحركة النقد العريضة التي لا يكف الجوابون عن ارتيادها، وهذه دائماً هي القيمة التي يطرحها عمل الناقد الكبير : عدم الاكتفاء بالانجاز النقدي بل فتح الطريق واسعه أمام البحث الفكري والنقدي بصفة عامة. كما أنه لابد من الإشارة إلى طبيعة الرؤية النقدية البنوية التي يجسدها حس متطور يتراوح بين الرؤية والأداة لكي يصل إلى أدق تصور حول القضية التي يبحثها. بل إن التعمق في الرؤية يشير إلى الأداة في الوقت نفسه، وبالمقابل فإن دراسة الأداة تفيض بالوعى العميق بالمضمون أيضاً.

المصادر

- أحمد شوقي : (١) الشوقيات - مطبعة مصر - القاهرة ١٩٤٠.
- أدونيس : (٢) أحمد شوقي شاعر البيان الأول - مجلة فصول .
- شكري عياد : (٣) الرؤيا المقيدة - دراسات في التفسير الحضاري للأدب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٨.
- شوقي ضيف : (٤) شوقي شاعر العصر الحديث - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٤.
- صلاح فضل : (٥) أشكال التخيل - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة ١٩٩٦.
- (٦) ظواهر أسلوبية في شعر شوقي - مجلة فصول .
- طه حسين : (٧) حافظ وشوقي - دار مصر - القاهرة ١٩٦٠.
- (٨) حديث الأربعاء - ج ٣ - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٦.
- كمال أبوديوب : (٩) شوقي والذاكرة الشعرية - دراسة في بنية النص الإحيائي - مجلة فصول.
- محمد الأسعد : (١٠) الإحياء - جريدة الوطن - ١٣ سبتمبر - الكويت ١٩٨٣.
- محمد بنيس : (١١) النص الغائب في شعر أحمد شوقي : القراءة والوعي - مجلة فصول .
- محمد الهادي الطرابلسي : (١٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات منشورات الجامعة التونسية - تونس ١٩٨١.
- يوسف نور عوض : (١٣) الصراع بين الماضي والحاضر في الفكر العربي المعاصر - جريدة الحياة ١٦ إبريل لندن ١٩٩٢.

الفصل الرابع



مناقشات حول قصيدة الشعر الحر

من البراءة إلى الخطر

كان لاندفاع أكثر شرائح الطبقة المتوسطة راديكالية إلى سطح الحياة السياسية والاجتماعية منذ منتصف القرن دور مهم في تغيير أنماط الحياة في إطار هذه الإصلاحات والرؤى المتجددة على كافة المستويات. مثلت هذه الطبقة نفسها جيداً من خلال رواد حركة الشعر الحر الذين أثروا الحياة بهذا المنطق الشعري الذي يعبر عن الذات الجماعية بدلاً من الذات الفردية المحدودة، والذي طرح كل هذه الإضافات اللغوية والموسيقية والبنائية، وأصبحت القصيدة شخصية مدمجة وملتحمة وحية يخترق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر بحيث لا يمكن فصلهما وكانت مرحلة الشعر الحر هي المرحلة التي انتصر فيها البيت الحر انتصاراً ساحقاً وشهدت التجربة التنوع المتكاثر وتعرفنا إلى قصيدتين جديدتين في الشعر العربي هما : القصيدة العملاقة في طولها، وكذلك المكرو قصيدة أو القصيدة المفرطة في قصرها.

وكان للمضمون الشعري في هذه الفترة أن يتجادل مع الواقع ومع حركة الفكر فيه، وتردد العقل العربي بين ماضى تليد من جهة وحضارة أوربية متقدمة من جهة أخرى.

لقد أثرى النقد باختلاف مشاربهم وتوجهاتهم ساحتنا الثقافية بدراسات متعددة عن هذه المرحلة المهمة في حياتنا الشعرية، مرحلة الشعر الحر لما لها من أهمية خاصة ولكونها شكلت القسمة الأولى من قسمات الشعر العربي المعاصر ودراسة الدكتور صلاح فضل لهذه المرحلة تعد في طليعة هذه الدراسات فهي مستفيدة من المناهج البنيوية والحديثة بحيث نتعرف من خلالها على تصور ناضج ممنهج يتجاوز الأشكال الانطباعية والصحفية التي أغرقت الحياة الثقافية على مدى زمني كبير.

إن أهم ما يمكن الإشارة له قبل الغوص في استعراض ملامح تصور ناقدنا هو أن هذه الملامح تم استخلاصها من عدد كبير من البحوث والدراسات والمقالات المنشورة وأهمها كتبه الثلاثة "أشكال التخيل" و "انتاج الدلالة الأدبية" و "أساليب الشعرية المعاصرة" وعلى الرغم من تعدد

المصادر التى يتم استخلاص الأفكار منها إلا أن التجانس الدقيق هو الملمح الأساسى الذى يؤكد أصالة وأهمية هذه الأفكار :

- أولاً -

يشير الدكتور صلاح فضل فى دراساته جميعاً بشكل أو بآخر إلى المصدر الحضارى والاجتماعى الذى اِبنتقت فيه الظاهرة الأدبية التى يبحثها، وهو يؤمن بما يمكن أن يكون هناك من روابط بين الأدب من ناحية ومفاهيم التطور الاجتماعى والحضارى من ناحية أخرى، فهناك إذن تتناول خفى للمشكلات الاجتماعية وقضايا نمو المجتمعات. فالأدب - كما يقول شكرى عياد نتاج إحساس مباشر بالحياة فى مجتمع يسعى بقوة لجعل التغير مطابقاً للوعى فيحدث [الدفع المتبادل] الذى يؤدى إلى يقظة شاملة وإلى بناء مادية وروحية متكامل.

ويرى صلاح فضل فى كتابه "أشكال التخيل" أن تطورات الأدب والنقد قد أسفرت عن تحولات واضحة فى طبيعة الوظيفة الاجتماعية للشعر بعد انتهاء مراحل الوجدان الذاتى، تتشكل وفقاً لمتغيرات الحضارة والفن والوعى الإنسانى [ص ١٦١]. كانت الإصلاحات الواسعة على المستوى الاجتماعى والثقافى فى أثناء ثورات التحرر الوطنى والصعود الناهض للطبقة المتوسطة يشيع روح التغيير فى الفكر والكتابة وكان همّ التجديد يمثل بدءاً دافعاً للإبداع وللنقد، واستطاع كوكبة من الشعراء العرب أن يهضموا النموذج الشعرى المهيمن وأن يحولوا فقره إلى ثراء وجموده إلى حركة إبداعية خلاقة، يضرب صلاح فضل مثلاً من خلال الشاعر أمل دنقل الذى تركز أهميته على إنجاز الفنى بشكل أساسى، هذه الإنجازات التى نستشعرها من خلال ثلاثة محاور هى : الاعتماد على الصورة القصصية، والاعتماد على الجملة اللغوية المستقزة، والاعتماد على استحضار التراث وتوظيفه بإتقان شديد [أشكال التخيل - ص ١٦٢].

ومن قصائد أمل دنقل المشهورة على سبيل المثال قصيدته التى يبعث فيها حرب "البسوس" القديمة ليرفض "كامب ديفيد" المعاصرة لكى يؤدى دور البطل القومى الناطق بمكنونات الوعى الجماعى الزاخر وإن كان ذلك - فى تصور الناقد- يجعل التجربة تقع فى مزلق خطير من وجهة نظر التفكير الشعرى إذ تضع القناع القديم على الموقف المعاصر دون أن تعبر مسافة المفارقة الحضارية الهائلة بينهما [فتعتمد

على مقولة "النار" كأساس للدعوة للحرب، وكان أحرى بها أن تتكى على قيمة إنسانية أصلب مثل الحق أو العدل - السابق ص ١٦٤] ويرى الناقد أنه على الرغم من ذلك فقد اشتهرت أبيات أمل دنقل بل وأصبحت من معلقات الشعر الحديث :

لا تصالح

ولو منحوك الذهب (تبين أنهم لم يمنحوه سوى الديون)

أترى حين أفقاً عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما ..

هل ترى ؟..

هى أشياء لا تشتري ..

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك، حسكما - فجأة - بالرجوله

هذا الحياء الذى يكبت الشوق .. حين تعانقه

الصمت - مبتسمين - لتأنيب أمكما

وكانكما ما تزالان طفلين

لقد كانت ميزة أمل دنقل كما هى ميزة التجديد الشعرى كله أنه يقدم هذا العالم الشعرى الغنى الحار والذى يتميز بالشجاعة فى الوقت نفسه وهذا يجعلنا نحس بأن القصيدة الجديدة تتجاوز مجرد بلورة الوعى الجماعى أيديولوجياً إلى أدائه بشكل جمالى جديد معقد الأدوات وأيضاً عميق الرؤيا قلا يقترب الشاعر أفكاره بطريقة فجأة فى وجه قارئه بل صار الشاعر يحترم ذكاء المتلقى وينمى حساسيته . [السابق ١٦٩].

لقد وصل التجديد إلى ذروته بعد أن بدأ على أيدي شعراء المدرسة السابقة : الرومانسية وكان مدرسة الشعر الحر كانت استكمالاً للرومانسية وانضاجاً لها ووصولاً بها إلى أقصى ما يمكن أن تعطيه، وهذه الحقيقة يلمسها ناقدنا بوضوح فى أماكن عديدة من دراساته عن تجربة الشعر الحر، بأسلوب غير مباشر فى مرة عندما يتكلم عن الذروة الغنائية التعبيرية لهذه التجربة، وبشكل مباشر فى مرة أخرى عندما

يصف مثلاً تجربة بدر شاكر السياب رائد مدرسة الشعر الحر فيتحدث عن أن الشاعر لا يكف عن استخدام تقنيات التعبير الرومانسية المعهودة، ومفردات الطبيعة هي بدائله ومواد تصويره، بل ويمزج الشاعر بين مفردات جسده ومفردات الطبيعة بطريقة الرومانسيين المعهودة فالريح تلهث مثل جيشانه، والقلوع تطوى وتتشرب كأنها وجيب ضلوعه على الرغم من أنه لم يعد متوحداً كالرومانسيين بل إن وعيه يقيظ بالآخرين يتسلل إلى تجربته بكليتها [أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٦٧].

لقد تطورت الشعرية العربية في هذه المرحلة بشكل لم يسبق له مثيل في سياق التطور الاجتماعي والحضاري الذي انبثقت منه فلسفة التجديد الشعري التي عبرت عن تفاعل عاملين أساسيين الأول نمو المعطيات الذاتية لمجتمعاتنا والثاني التأثير بتيارات الثقافة الغربية الناهضة وقد استفاد الشعراء من الترجمات للنصوص الوافدة وتأثروا بتجارب عديدة، حتى صار هذا التأثير مجالاً معروفاً من مجالات دراسات الأدب المقارن في معاهدنا العلمية. ويشير الناقد صلاح فضل لهذه القضية بوضوح في مواضع عديدة وتكفي إشارته لتأثير شاعر واحد هو عبدالوهاب البياتي بلوركا، عندما نقل منه حرفياً صورة القارة الأوربية العجوز وقد أصبحت مقطوعة الأتداء في الأدبيات التالية :

زنابق سود على الضفاف

تدوسها الخراف

تلك هي الحقيقة المرة،

يا مقطوعة الأتداء

تمثالك العريق قد حطمه

لخراف

وكذلك تأثره باليوت في رجاله الجوف، وتأثره أيضاً بإكتايويث علاوة على العرق السريالي والتأثر بالروح الأوربية بشكل عام [السابق ص ١١١]. بشرط ألا يمنع كل هذا التأثير من صدور تجربة شعرية عربية تعبر عن واقع حالنا وعن طبيعة فكرنا اجتماعياً وثقافياً وأخلاقياً.

- ثانياً -

يرصد الناقد الجانب الذاتى فى تجربة الشعر الحر وكيف يطغى ضمير المتكلم المباشر، وتتأكد الأنا من خلال مستويات عديدة وعلى الرغم من كون هذه الذات ذاتاً جماعية إلا أنها تلوذ بعالمها الخاص وتتفوق داخل رؤيا تخصصها، بكل ما يشتمل عليه مفهوم الرؤيا من رمزية ومجازية ومفارقة للواقع الواقعى. وأسلوب الشعر الرؤيوى كما يطرح كتاب [أساليب الشعرية المعاصرة - ص ١١١] هو أقرب الأساليب من حافة التجريد وأبعدها عن الحس المباشر من خلال تركب الأوضاع الإيقاعية والنحوية والخيالية بدرجة معينة.

وإذا كانت "الرؤية" هى من فعل الباصرة فى حالة اليقظة فإن الرؤيا هى من فعل التخيل فى أثناء الحلم، وقد طرح النقد البنيوى التوليدي، خاصة عند جولدمان مصطلح "رؤية العالم" بشروطها التوليدية الدقيقة فى التعبير المتبلور عن الضمير الجماعى وجاءت الشعرية الألسنية لتضفى على مصطلح "الرؤيا" - الذى يتوحد فيه عمل الباصرة فى الصورة الحسية المتشكلة لغوياً مع فعل المخيلة الحلمى - دلالة تعبيرية خاصة [تنزع إلى درجة محدودة من التجريد العقلى وتشير إلى ما يمكن لنا تعريفه بصفة عامة على أنه تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية - خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعرى المعتمد على الفناع والأمثلة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، وتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك فى النص بما يجعل "الرؤيا" هى العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتيجيتها الدلالية].

ويرى الناقد أن "عبد الوهاب البياتى" قد عرف فى النقد الحديث على أنه "شاعر الرؤيا" الذى يمكن أن يتصف بهذا اللقب بجداره إلى جوار شعراء رؤيا آخرين مثل بلند الحيدرى و خليل حاوى وسعدى يوسف وغيرهم على اختلاف فى طابع كل منهم.

وينقل الناقد أفكار محمود أمين العالم الذى ربط فى الستينيات بين الرؤيا وأساليب التعبير فى شعر البياتى، عندما لاحظ أن قصائد البياتى تبدأ بتسجيل بعض المشاهد والعناصر المتناثرة مثل :

- الثلج والعتامات والمتسولون
- وأنا واضواء الحرائق والجنود
- الشمس والحرر الهزيلة والذباب
- وخوار أبقار وبائعة الأساور والعطور

فهذه المشاهدات ليست مجرد كلمات متراسة، وإنما هي تخلق معاني مجردة، ورموزاً أكثر شمولاً وإحاطة من مجرد مظاهر الحسية واعمق تعبيراً عن تجارب إنسانية حيه وراء تلك المظاهر، فالبياتي يعبر من خلال "الرؤيا" المرتحلة المنتقلة التي تجمع بين المتناثرات في حركتها السريعة لتصوغ منها معالم فلسفة الشاعر الخاصة.

ولا يتوقف الناقد عندما يناقش "الرؤيا" عند "البياتي" فحسب بل هو يتتبع القضية عند شعراء عديدين، وفي دراسته لتجربة محمود درويش يتوقف عند المقطع التالي :

أرى ما أريد من الحقل .. إنى أرى

جدائل أقمح تمشطها الريح، أغمص عيني :

هذا السراب يؤدي إلى النهوند

هذا السكون يؤدي إلى اللا زورد

ويرى أن أمرين يهيئان هذا المشهد للرؤيا الشعرية الخالصة، الأول هو تعلق فعل الرؤيا بالإرادة "ما أريد" لا بعملية الإبصار ذاتها وبخاصة أن هذا النوع من الرؤية لا يتحقق إلا عند إغماض العينين، والأمر الثاني نحسه في تداخل الحواس وتجاذب معطياتها بأسلوب سرىالى فما هو بصرى يقود إلى ما هو مسموع مثلاً إلا أن معنى الرؤيا لا يخلق بسبب الأسلوب التعبيري وحده بل هناك عامل ذكى آخر يلاحظه الناقد وهو أن العناصر الدالة في الخطاب الشعري قد تم تحضيرها بشكل مسبق لدى الشاعر ولدى المتلقى في فترة حضانة سابقة بحيث يكون للكلمة وللتركيب اللغوى الخاص تاريخ رمزى عميق فى سياق الخطاب الشعري الذى تواصل من قبل بين الشاعر ومتلقيه [السابق ص ١٦٥].

وشعرية الرؤيا تتطلب معان بعينها وتميل إلى توجهات بعينها، ومنها الحس الصوفي بمختلف مستوياته بين الماضى والحاضر، ويعالج ناقدنا تجربة البياتى فيرصد فيها الجوانب الصوفية والرؤيوية متمزجة وبخاصة حينما يستشهد بهذه الأبيات :

حبى أكبر منى

من هذا العالم

فالعشاق الفقراء

نصبونى ملكاً للرؤيا

وإماماً للغربة المنفى

ويرى النقد أن شرعية البياتى وبخاصة فى مثل هذه الأبيات تلخص عالم [الصوفى الثورى] . ويشير الناقد إلى تعدد الاشارات الثقافية لتتصيب الملوك والأئمة، ولكن صناعة البياتى لأسطوريته الرؤيوية تأخذ منطوقها هنا فى سياق خاص فقد نصّب ملكاً للرؤيا، وجعل إماماً لكل ما جسده فى ضمير الشعر العربى المعاصر، خاصة غربة الروح والجسد.

وهكذا يكشف الناقد موقفاً أساسياً من مواقف شعراء هذه المرحلة فى تاريخنا الأدبى هو موقف المتمود الثورى الذى تحدث عنه عز الدين اسماعيل فى كتابه عن الشعر العربى المعاصر، هذا الموقف الذى يؤكد دور الشعر والفن بعامته فى التغيير الثورى، وفى فعل التمرد الخلاق عندما يزواج الشاعر بين الفن والالتزام، فتتخلّى الصوفية عن وجهها السلبى لكى تتغمس فى الواقع الذى ترفضه، لتجعل من كشوفها وسيلة للتغيير، والصوفى المعاصر يلبس الثياب العصرية، ويدخل الانتخابات لكى ينصبه الفقراء ملكاً للرؤيا، الصوفى العصرى ينزل إلى السوق، ويتجول بين الناس ويجادلهم لأنه يريد أن يحيى الجوهر الإنسانى فيرفع الظلم ويحطم العراقيل ويقاوم القهر والاستغلال لكى يساهم فى وضع لبنات المجتمع السليم، مجتمع الكرامة والتقدم.

إذن فموقف الصوفى الثورى الذى آمن به الشاعر فى هذه الحقبة يعبر عن سعى الشاعر لوضع الشعر فى مكان دقيق فى حياتنا، لدفع هذه الحياة إلى الأمام

واتخذ الشاعر من هذا التوجه فرصة لكي يحقق رسالته الفنية من خلال منطق جمالي رفيع المستوى، فيخترق حجاب الزمن ليؤدي دوره الخالد، دور النبوة.

وعلى الوجه الآخر يدرس الناقد جانباً آخر في مدرسة الشعر الحر يتجلى في التجسيد الحسى الذى يتفشى فى التجربة بشكل عام وفى دراسته [اللمس بالشعر وشعرية الحس] عن تجربة الشاعر اللبناني نزار قباني فيناقش فى بداية الدراسة بيت نزار الذى ورد فى ديوانه : [قالت لى السمراء] :

إذا قيل عنى "أحسّ" كفانى .

ويتحدث الناقد عن أن وظيفة الفن دائماً بداية من عصور رجال المغارات والكهوف حتى عصر التكنولوجيا والالكترون هى الملامسة، فيؤكد بذلك جانباً حسياً أساسياً، فلكى يكون اللون لوناً لابد أن يلامس العيون، ولكى يكون اللحن لحناً لابد أن يلامس الأذان، ونزار قباني يجعل الشعر لمساً بالكلمات فتتحول إلى أصابع، وتختار مناطق الجسد القابلة للدغدة والاستثارة بكل ما لدى اللمس من مباشرة وحرارة وفعل وبكل ما لدى النزوع الحسى من حميمية.

ويناقش الناقد كيف أن الجوانب الحسية كانت تعبر عن نزعة [جوهرائية] فى رؤية الشعر وكانت من أبرز تجليات ثورة التخيل الرومانسى التى أطلقها "جوته" فى ألمانيا ونظر لها "كولريديج" فى انجلترا قبل أن يرددها العقاد فى معرض نقده لتشبيهات شوقى. فهى إذن من مظاهر التحديث فى نظرية الشعر العالمى التقطته الرومانسية وعبرت عنه بقوة فى مدرسة الشعر الحر، ويعتقد الناقد أن الحسية التى التمسها نزار قباني وحققها فى شعره كانت يقظة أخرى موازية ليقظة الوجدان الرومانسى ومتممة لها، وكانت بعثاً للاعتراف الواقعى بالجسد الإنسانى ودعوة للحد من حالة التغيب وتأكيداً لاحترام مطالب الإنسان والاعتراف بمشروعيتها.

وللحسية مظهر وظيفى فى الشعر يوضح مدى قدرتها على التعبير عن روح العصر الجديد واستثمار حساسية جمالية جديدة له لكى يتمكن الشعر من مواجهة المحرمات والسلبيات والوهم [وهى بذلك تجربة ثورية إنسانية تقاوم الحس الخلقى المزدوج بين السر والعلانية فى عالمنا العربى، لتضفى عليه قدراً من التماسك والانسجام. وتعد استجابة متفاعلة لموجة المواجهة الواقعية للمتغيرات الجديدة فى

الفصل الرابع

الحياة والفن. فهي تسهم بشكل نشط في بناء متخيل جديد، مرتبط بمعطيات الحس وتجارب الشباب - أساليب الشعرية - ص ٣٩].

ويدرس الناقد طبيعة العلاقة بين الوعي بالجسد عبر اللغة من ناحية، والمكونات الثقافية لبروز الفردية في العصر الحديث من ناحية أخرى، فالجسد كما يقول العالم الأنثروبولوجي لوبروتون له دور خاص في المجتمعات التقليدية ذات التركيب الجمعي المتجانس، والتي لا يمكن تمييز ما هو فردي فيها، بحيث لا يشكل الجسد موضوعاً قابلاً للانفصال، فالإنسان في هذه المجتمعات يمتزج بالكون وبالطبيعة وبالجماعة، وتصورات الجسد في هذه المجتمعات هي في الواقع تصورات الإنسان نفسه، إن صورة الجسد تبدو حينئذ صورة الذات، بحيث يصبح من غير الممكن التفكير بالجسد إلا بكونه منارة حدودية تعين تخوم حضور الشخص تجاه الآخرين.

وبضيف الناقد أنه ستظل ملاحظة النماذج بين لغة الشعر ولغة الجسد عند نزار قباني ملمحاً أسلوبياً مميزاً، وهذا يعطي الفرصة لكي نصف شعريته الحسية باتكائها المسرف إلى "المخيل الجسدي"، مما يكاد يفضي عنده إلى التطابق بين حدود الفرد وحدود الجسد [ويؤدى - في ظل التصورات العرفية الشائعة في الثقافة العربية إلى الوقوع في نوع من الاستلاب والتشوي وإغفال بقية المظاهر الإنسانية للشخصية لقاء هذا التركيز على جانب واحد، بما يجعل مفهوم التحرر عنده منقوصاً غير مندرج في منظومة كلية شاملة - السابق ص ٤٩].

وتظل متابعة الجوانب الحسية أسلوباً نقدياً أساسياً يتمشى مع طبيعة الظاهرة المدروسة، ظاهرة الشعر الحر فنجد تقاطعاً مستمراً مع القضية يتوزع على دراسات عن تجارب صلاح عبدالصبور والبياتي وبدر شاكر السياب ومحمود درويش وغيرهم، لكي يؤكد الناقد أحد المعطيات المهمة في التيار الشعري الستيني برمته. فيلاحظ على سبيل المثال هذه المسحة العيانية الملازمة لشعر صلاح عبدالصبور حيث تعدّ الصور الحسية - كما كان يقول برجسون - "نداء يتجه إلى المعرفة الخلاقة لدى القارئ"، وهي وسيلة بناء المتخيل الشعري ودعوة للابحار في الذاكرة على حد عبارة عبدالصبور [السابق ص ٩٥].

وعلى سبيل التمثيل أيضاً يبحث الناقد الجوانب الحسية عند الشاعر عبدالوهاب البياتى، ويظل يتابع تطورها إلى أن تصل إلى مشهد المداعبة الأيروسية بعد أن يدخل الفواعل الأثنوية فى أحد مقاطعه الشعرية :

لم يره أحد

لكنى كنت أراه بلحيته الحمراء

يكنس ثلج شوارع موسكو

ويعب "الفودكا" بإناء القيصر "إيفان"

يسحق زهرة عباد الشمس

بقبضتيه

ويداعب هرتّه

ونهود المحظيات بريشة طاووس خضراء

إحداهن تقبله سكرى

والأخرى ترمقه بحنان

ويقول لأخرى : من أنت؟

ويهذى سكران.

المحظيات هنا ينتقلن من رتبة المكملات إلى ممارسات لفعل الحب المتبادل، بعد مداعبة نهودهن بريشة الطاووس الإمبراطورى بلونها وإيقاعها معادلاً دلاليّاً وموسيقياً للحية الحمراء [ثم يجئ الإعلان الأخيران فى المقطع : "ويقول / ويهذى" لمعاودة النمط التعبيرى السابق، على المشهد التعبيرى السابق، على المشهد الأيروسى، والملتحم معه بعد أن يكون قد بلغ أقصى حالة من الذهول والغيوبة، إذ يتساءل عن يطارحه العشق والشبق . بهذيان قيصرى وصوفى معاً - السابق ص ١٣٧].

المظاهر الحسية دائماً فى اللون والرائحة والطعم على سبيل المثال كمثيرات تؤثر على الشعراء بقوة لأن الشعراء كالأطفال يحبون اللعب، ولكنه لعب فلسفى لاستكشاف المحددات وأعماقها، وتظل الحواس تستمتع باستحضار هذه المحددات،

الفصل الرابع

لأنها وسائل فعالة تساعد العقل في النفاذ إلى الوجود المحيط به، والشاعر باستخدامه للألفاظ الحسية لا يريد أن يوردها لذاتها بل هو يستخدمها للوصول بنا إلى تصورات ذهنية معينة، يريد أن يجعل أحاسيسنا تنشط وتتحرك فالأداء الحسى مثلما يشير الناقد عز الدين اسماعيل إلى مقولة [إروين إيمان] فى كتابه [الفنون والإنسان] لا يمكن الوصول إليه بمجرد استخدام الكلمات الحسية فكثير من هذه الكلمات قد صار بارداً حائل اللون من خلال الاستعمال (الروتينى) فيشير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذى يخطف الأبصار بجذته المثيرة.

وينتقل الناقد لبحث قضية أخرى فى مدرسة الشعر الحر هى الأيديولوجية التى تمثل بعداً أساسياً فى هذه التجربة، فقد طرحت على جمهور عريض من المتلقين، النسبة الغالبة فيه تنتظر من الشعر أن يكون عزاءها وغناءها، وأن يكون صوتها الواضح القوى ومجلى وعبها القومى، وحركة ضميرها العلنى.

ويستشهد الناقد بقصيدة "لا تصالح" للشاعر "أمل دنقل"، هذه القصيدة التى أدت وظيفة ثورية وأشبع حاجة وطنية وقومية حميمة لدى المتلقى فى مصر والعالم العربى، خاصة من أصحاب الصوت المكبوح فى أجهزة الإعلام، وهى لم تشبع ذلك بدلالاتها السياسية التى تستوى فيها مع آلاف المقالات الغثة والسمينية، وإنما بما فيها من شعرية ومستوى فنى عال لتجربة الشعر الحر فى تقنياته الجديدة، وتعامله مع التراث بذكاء فى الوقت نفسه، بحيث تتجاوز القصيدة مجرد بلورة الوعى الجمالى أيديولوجياً إلى أدائه بشكل جمالى جديد [أشكال التخييل - ص ١٦٩].

ويعدد الناقد المواضيع التى ينتعش فيها الحس الأيديولوجى عند عدد من شعراء مدرسة الشعر الحر، فيبين كيف تولد الرؤيا من منعطف اليقين الأيديولوجى الفادح عند شاعر مثل عبدالوهاب البياتى على سبيل المثال، وتجويف الإنسان، وعهر الحضارة فى المقطع التالى على سبيل المثال، من العناصر التى لا مصدر لها سوى عقيدة الشاعر الأيديولوجيه التى تظل مباطنة للتجربة الشعورية :

فلتدفعى

رجالك الجوف

إلى الصلاة،

فالأموات

قد دفنوا أمواتهم

وانطلقوا بغاة

يروعون الطير فى أعشاشها

ويطلقون النار

عليك يا عاهرة قد فاتها القطار

لقد حسب بعض النقاد أن التزام الأديب بقضايا مجتمعه يعنى بالضرورة عكوفه على القضايا اليومية المعيشة مما يقلل من شأن أدبه فيهيبط الفن ويبذل، ولكن علم الجمال اثبت عكس ذلك، فالشعر العظيم لا يكتسب قيمته من سمو القضايا التى يناقشها، ولكن قيمة الإبداع تعود للأثر الجمالى والفكرى والنفسى الذى يتركه النص فى أعماق المتلقى بغض النظر عن الموضوع الذى طرحه، كما إن القضايا الصغيرة التى نعيشها فى كل يوم هى التى تكون نكهة الحياة وخصوصيتها وهى التى يمكن أن تكون مادة غنية تساعد الشاعر على بناء فنه.

ويرصد الناقد صلاح فضل ملامح عديدة يتجلى فيها البوح القومى والوطنى والسياسى من خلال أشكال عديدة فيطلق على أسلوب الشاعرة فدوى طوقان أنه يعبر عن [البوح القومى الخاص] على ما فى هذه العبارة من تضاد، فإذا ما قرأنا قصيدتها [إلى صديق غريب] سنحس أنها تبرز التواصل الفردى من خلال الهم الجماعى المشترك، وتصور فى القصيدة استحالة الحب بين فتاة عربية ورجل آخر، ليس بسبب منطق التقاليد والشرف ولكن لأنها تعاني من مواجهها الوطنية ولاطاقة لها على كبرياء الحب ونديته :

صديقى الغريب

لو أن طربقى إليك كأمس

لو أن الأفاعى الهوا لك ليست

تعربد فى كل درب

وتحفر قبراً لأهلى وشعبى

وتزرع موتاً ونار

لو أن الهزيمة لا تمطر الآن

أرض بلادى

حجارة خزى وعار [لم تكن قد قذفت بعد حجارة الانتفاضة]

ولو أن قلبى الذى تعرف

كما كان بالأمس لا تعرف

دماء على خنجر الانكسار

ولو أننى يا صديقى كأمس

أدلى بقومى ودارى وعزى

لكنك إلى جنبك الآن، عند

شواطئ حبك أرسى

سفينة عمرى

لكننا كفرخى حمام

وتمثل بنية هذه القصيدة [بنهايتها الشرطية المفتوحة، أيقونة دقيقة ومركزة لهيكل الحس الذاتى الوطنى الرهيف بمكوناته المتميزة، إذ يندغم ضمير المتكلمة مع أهلها وشعبها فى مواجهة الأفاعى الغازية، ويحدد هذا الموقف مصيرها الشخصى، لأن خنجر الانكسار قد غاص فى قلبها - أشكال التخييل ص ١٧٢].

ويتابع الناقد كيف تتسلخ تجربة الشاعر صلاح عبدالصبور عن الهم الكونى الميثافيزيقى لى يغرق فى الهم السياسى، فيلقى الشاعر بأربعة أوامر بوليسية متوالية تنتهى بالنداء العسكرى "قف" فى الوقت نفسه الذى يكون فيه الشاعر قد استثمر الحكاية الشعبية [أنا لا أسمع أنا لا أنظر، أنا لا أتكلم] أو قد تكون المسألة

هى سخرية البلياتشو من الشرطى الذى يقلده ويغمز بعينيه الرمزيّتين لجمهور القراء، ويشير الناقد إلى تاريخ نشر القصيدة فى ملاحظة مهمة فقد نشرت فى شهر يوليو عام ١٩٦٢، أى بعد شهور من مأساة تفكك وحدة الجمهورية العربية المتحدة فى إطار ضغوط القهر السياسى :

احرص ألا تسمع

احرص ألا تنتظر

احرص ألا تلمس

احرص ألا تتكلم

قف

وتعلق فى حبل الصمت المبرم

ينبوع القول عميق

لكن الكف صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإبهام

يتسرب فى الرمل.. كلام.

[أساليب الشعرية - ص ١٠٥]

ومن الطبيعى أن يتعرض الناقد للجوانب السياسية عندما يدرس تجربة محمود درويش بسبب ظروف القضية الفلسطينية وبخاصة فى قصيدته التى يبرز فيها بطاقة هويته، والمتكلم فيها هو الشاعر العربى الذى يعيش فى دولة اسرائيل وهو يملأ بياناته الشخصية على الموظف المسئول يتكلم بصيغة الأمر بحيث ينتهى الحديث باستفهام [فهل تغضب؟] وبين الأمر والاستفهام نتعرف على بيانات المواطن العربى التى تطابق الواقع بشكل مدهش نظراً لكثافتها وتحديدها لقضايا تهويد الأرض وطمس الهوية العربية لفلسطين :

سجل!

أنا عربى

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم سيأتى بعد صيف

فهل غضب؟

يأتى هذا الصوت البرئ الصريح ليقول للآخر المتسلط : "سجل" بكلمة ذات نكهة ساخرة من ناحية ومن ناحية أخرى تقابل الفعل "اقرأ" ذى الشحنة الدينية والعاطفية . ويفترض الناقد أن المتكلم شعب بصيغة المفرد، وأن المخاطب يشمل جميع القراء خلف صيغة الموظف المسئول [أى أن الشاعر وقارئه "يسجلان" بدورهما مواقفهما فى النص، بحيث تحتشد الإشارات المتقاطعة فى اتجاهات عديدة دون أن يند منها شئ عن ضمير الخطاب - السابق ص ١٤٣].

ويوضح الناقد أن شعر درويش، خاصة فى هذه القصيدة يتعرض لأخطر قضايا العصر بلغة بسيطة بريئة ومباشرة، إنه يطمح إلى تأسيس الكينونة ليس من خلال الحجاج التاريخى البسيط ولكن من خلال إيقاظ الحلم ونقل الموقف الثورى إلى الشعر، ويعبر عنه من داخل المنطق الشعرى ذاته وإن ما يفعله درويش ليس مجرد التعبير عن القضية القومية فحسب بل فى خلق المعادل الشعرى رفيع المستوى.

ويتأمل الناقد الفن فإذا به نبوءة لأنه يفجر طاقات الإنسان ليرى فى لحظات التوهج مسيره ومصيره، ويتأمل السياسة فإذا بها نبوءة لأنها إدراك عميق للشكل الذى ينبغى أن ينتظم به المجتمع لتحقيق أكبر قدر من التوازن المثمر بين قوى الحياة [إنتاج الدلالة ص ٥٨] ومن هنا يكتشف الناقد العلاقة بين الفن والسياسة وكيف يستثمرها المبدع ليكسب كتابته نكهة خاصة.

ويتناول الناقد أبعاد التراث فى تجربة الشعر الحر سواء من خلال تأثير التراث القديم كله بشكل عام أو من خلال تأثير الشعر القديم بشكل خاص، وبخاصة عندما ارتبطت مشكلة التراث بالمفهوم القومى، وبعد حركة الإحياء التى أرادت أن تقرب بين الناس وبين تراثهم الذى يمثل نبعا روحيا وثروة فكرية وأدبية، وإن لم تتجح هذه الحركة سوى فى النقاط الشكل الشعرى فى أغلبها ومجرد إعادة النبض التراثى، ولكن المدرسة الجديدة تخلص للتراث من منظور أعمق يتجاوز قضية

الشكل ويتأمل الأبعاد العميقة للتراث، بحيث تصبح علاقة الشاعر المعاصر بالتراث هي علاقة استيعاب وتفهم ووعى عميق بالمعنى الإنسانى والحضارى للتاريخ، ويصبح التعامل مع التراث هو تفجير لطاقت كامنة، يعيد كل شاعر طرحها من منظور أكثر جدة . لم ينسلخ شعراء مدرسة الشعر الحر عن التراث العربى والإسلامى بل تعاملوا معه بإيجابية وتفهم عميق، وأتيحت لهم فرصة لم تنتج لشعراء الأجيال السابقة من أجل هذا التمكن القادر على الاستلهم الصحيح.

ويدرس ناقدنا البعد التراثى عند عدد من شعراء مدرسة الشعر الحر ويعالج على سبيل المثال نموذجاً مشهوراً لأمل دنقل هو قصيدته [لا تصالح] التى سبقت الإشارة إليها، ويبعث الشاعر فيها حرب البسوس من جديد لكى يعبر عن قضية سياسية معاصرة هي رفض "كامب ديفيد"، مؤدياً دور البطل القومى الناطق بمكنونات الوعي الجماعى، ويستثمر الشاعر التقنيات ذاتها وهذا مكن اعتراض الناقد على التجربة لأن وضع القناع القديم على الموقف المعاصر دون عبور المسافة الحضارية الهائلة سوف يحدث بعض المشكلات منها اعتماد مقولة النثر أساساً لدعوة الحرب وكان أحرى لها أن تعتمد أفكاراً وقيماً إنسانية أصلب مثل الحق أو العدل، وقد كان ينبغى للشاعر أن يلاحظ هذه التعقيدات التى أصابت الموقف العصرى من قضية السلم، ولأن التكرار الحرفى لم يعد مقبولاً لأن حياة القبائل وصراعاتها لايعاد انتاجها فى عالم اليوم وهكذا لا يكتفى الناقد برصد المواضع التى يتأثر فيها الشعراء بالتراث ولكنه يدرس هذه المواضع محلاً ومنتقداً.

- ثالثاً -

ولا يكتفى الناقد بتقييم الرؤى التى طرحها الشعراء بما احتوت من مضامين وتوجهات فكرية وثقافية ولكنه ينتقل إلى التقنيات التى استخدمها هؤلاء الشعراء لكى يطرحوا هذه المضامين من خلالها.

يعاين اللغة على سبيل المثال من خلال مستوياتها وتجسدياتها لأن اللغة هي المفتاح الأول للترجمة الشعرية بحيث يتحدد موقف الشاعر من العالم على أساس موقفه من اللغة وقدرته على تنويرها، ويقاس - كما يقول الناقد - بمدى كفاءته فى

تقديم رؤية تشكيلية وجمالية ناجحة توازى تغيرات الحياة وتدل عليها، حيث يتحول العالم إلى كلمات تمتلك الواقع وتخلق الكيونة، وتتحدى العدم المتربص بها.

ويمضى الناقد فى تتبع المستوى اللغوى فى التجربة فيبدأ بطرح تصور عام يصف فيه طبيعة اللغة الشعرية فى مرحلة الستينات، ويتكلم عن قصر المسافة بين الدال والمدلول، فالأسماء تشير إلى مسمياتها الحقيقية دون ترميز وإن كانت تلتحم فى النهاية فى بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الداخل والخارج وتضع المتلقى فى حالة التوتر الجمالى الناجم عن متابعة هذه الحركية والإسهام فيها ومعايشة كيفية تكيف اللغة مع أوضاع التعبير المعاصر لكى يتحقق نبع أساسى من منابع الطاقة الشعرية.

وبشكل تطبيقي يدرس الناقد ثلاثة من مستويات اللغة فى هذا المقطع للشاعر صلاح عبدالصبور :

بالأمس فى نومي رأيت الشيخ محيى الدين

مجنوب حارتي العجوز

وكان فى حياته يعاين الإله

تصورى، ويجتلى سناه

وقال لى ".. ونسهر المساء

مسافرين فى حديقة الصفاء

يكون ما يكون فى مجالس السحر

فظنَّ خيراً، لا تسلنى عن خبر

ويعقد الوجد اللسان .. من يبيع يضل

ومت مغيضاً .. قاطع الطريق .."

ومات شيخنا العجوز فى عام الوباء

وصدقنى، حين مات فاح ريح طيب

من جسمه السليب
وطار نعشه وضجت النساء بالدعاء والنحيب
بكينه، فقد تصرمت بموته أوامر الصفاء
ما بين قلبى اللجوج والسماء
بالأمس زارنى، ووجهه السمين يستدير
.. مثل دينار ذهب
ومقلته حلوتان .. جرتان من غسل
عميقتان بالسرور
بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار
وقال لى - وصوته العميق كالنغم.
"يا صاح أنت تابعى
فقم معى
رد مشرعى
فالأمر فى الديوان .. قم!"
- يا شيخ محيى الدين إننى كسير
- لا يكسر الجناح يا إنسان، والإنسان داء قلبه النسيان
- يا شيخ محيى الدين إننى صغير
- بل كلنا صغار .. الحبيب وحده هو الكبير
لم أدر كيف غاب
لا من خلال باب
انصت لم أسمع خطاه تلمس التراب
حدقت وانتفضت، وانزعجت لحظة، غاب

يستخرج الناقد من الصيغ الشعرية فى هذا النص ثلاثة مستويات لغوية هى: لغة الرسالة من خلال عناصرها السردية التى تتخلل عملية الحكى من مثل: تصورى.. صدقنى، ولغة المصطلح الصوفى مثل: "لا تسلى عن خبر" و "من يبح يضل" و "قم معى، رد مشعى، فالأمر فى الديوان قم"، ولغة الحوار مثل: -

يا شيخ محيى الدين إننى صغير

- بل كلنا صغار، الحبيب وحده هو الكبير

إن التركيب اللغوى فى هذا المقطع يجمع بين هذه المستويات الثلاثة المتفاعلة لكى يتم خلق الموقف الكلى، وصياغة ما ينبثق فيه من انساق الأنغام المتباعدة ويمكننا أن نتلمس ذلك التقابل بين أضلاع الكلام داخل منظورات متعددة ولهجات متباعدة، فعبارة "تصورى" تزيد حيويته المعيشة بمجاورتها لصيغة شعرية عرفية تعقبها هى "ويتجلى سناه" والانتقال بين المستويات المتباعدة هو الذى يحدث الأثر الجمالى للتركيب اللغوى، ويبرز ما يطلق عليه الفيلسوف الظاهراتى البنيوى [إنجاردن]: صوت الكلمة الذى يحمل معناها، فهو يميز صوت الكلمة التى يختلف دورها عن تلك الكلمات التى تستخدم فى الحياة اليومية، ومن أنماط هذه الفئة ما يسميه: "الكلمات المعيشة" وهى التى تكون مميزة للشعر وتظهر خبرات المتحدث من خلال طابعها الصوتى والنبرة التى تنطق بها. ويعتقد الناقد أن إنجاردن لا يتحدث هنا عن الكلمات بالمفهوم النحوى، ولكن يتحدث عن الصيغ والتركيب اللغوية، لأنها هى القادرة على إظهار الخبرة الكلامية، وتظهر هذه الخبرات الجمالية فى الصيغ المعيشة فى الحديث اليومى متفاعلة مع صيغ أخرى، فلهجة الصوفى فى المقطع السابق تقيم حواراً مع لغة الراوى فتبرز أيضاً شخصية المرسل إليه، [وإذا كانت معظم الاشارات الأسلوبية التى رصدت لغة صلاح عبدالصبور قد أكدت تعدد المستويات فيها، وأبرزت بصفة خاصة تضمناها لظواهر لافتة مثل شيوع صيغ التثنية بأكثر من المعتاد فى الشعر، وتأنيث المذكر والاستعمال المنتظم لصيغ التصغير، فإنها قد أغفلت أحياناً الدلالة الوظيفية الجامعة لهذه الظواهر فى سياق واحد، هو تسرب مستوى اللهجة الدارجة إلى نسيج الشعر بما يسبغه من نثرية هى الانحراف الواضح عن الشعرية السابقة وبداية التشغيل الدينامى لكثافة التعبير الدرامى الجديد - أساليب الشعرية ص ٩٠].

ويظل الناقد يتابع قضايا التطور اللغوى، ويذهب إلى أن "أسطورة" اللغة تأتي من خلال تحميل هذه اللغة فائض قيمتها الدلالية المتزايدة، وعند قراءة قصائد محمود درويش [سرحان يشرب القهوة فى الكافيتريا] أو [أحمد الزعتر] أو [قصيدة الأرض] على سبيل المثال سنجد أن السمة المشتركة بينها هى انبثاق الرؤيا الجمالية من خلال انكسار التعبير أو انحرافه، وهو ما يمكن أن يرهق القارئ العادى، ولكن الناقد يسعى إلى بحث هذه التقنية الشعرية الخاصة التى تمثل فى الغالب استثناء فى حركة الشعر الحر، استثناء يقترب بالتجربة كلها نحو منطقة أكثر جدة سيعمل فيها شعراء مرحلة تالية فى السبعينيات، لأن تجربة الستينات أقرب إلى التصور الذى طرح قبلاً حيث تكون دلالة الكلمة اللغوية مطابقة لمعناها قدر الإمكان . ومن هنا يلمس الناقد هذا التماسك القوى فى نص قصيدة الشعر الحر، هذا التماسك الذى يستبعد التناقض، ويتطلب وحدة المنظور، ويتطلب أيضاً تعايش المعانى مهما تعددت إشارات ودلالاتها.

ويراقب الناقد ملمحاً أساسياً فى لغة الشعر فى تجربة الستينات هو [السرد]، وفى المقطع السابق لصلاح عبدالصبور نجد القصيدة تنتقل من المستوى السابق إلى مستوى آخر من خلال السرد بحيث تتحقق درجة عليا من الحركية، يدفع السرد إلى الانتظام فى تشكيل خاص يتصاعد فيه التوتر حتى يبلغ ذروة الاحتدام فى لحظة مشحونة شجناً ثم ينتقل الحدث فجأة إلى طريق مختلفة :

صديقتى، إنى مريض

وساعدى مكسور

ومهجتى على الفراش كل ساعة تسيل

وأغزل التراب فى سكينتى رداء

وأصنع الأكفان ثم أنجز التابوت

هذا الصباح ..

أدرت وجهى للحياة، واغتمضت، كى أموت

فى هدأة السكوت

قد آن للغريب أن يؤوب

للمركب الجانح أن يرسو على شط قريب

للجدول الناضب أن يفضى إلى نهر رحيب

وطرقتين فوق بابنا .. موزع البريد

لا! لا أريد

هل من مزيد يا حياة، محنتى هل من مزيد

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب

أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب

الساق للكسيح

العين للضير

هناءة الفؤاد للمكروب

المقعدون الضائعون التائهون يفرحون

كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحى الصغير

يفسر الناقد كيف تتجلى حركية المقطع فى التراوح بين الوصف السردى الذى يصل إلى أعلى درجات احتدامه فى عبارة : "أدريت وجهى للحياة واغتمضت" ثم الانقلاب المفاجئ فى عبارة "وطرقتين فوق بابنا"، وما جاء بين العبارتين من معان شجية مكثفة، تجلت فى السطور الأربعة : قد آن.. قد آن.. للمركب.. للجدول.. حيث تتوالى أشكال التوازي التعبيري فى صيغ تصويرية تتخلل نسيج السرد الذى يفيض بحركية الحدث وزخم تتابعه [بما يجعل العنصر الغنائى المندرج من السياق الدرامى يكتسب بدوره فعالية درامية مثل النجوى فى قلب الموقف المأساوى، فالتراوح والمزج بين الإيقاعات الدلالية هو المولد للكثافة، وتأتى مفارقة الرفض المبدئى لما يأتى :

"لا! لا أريد" بينما هو فى الواقع قميص يوسف على مقلتى يعقوب، لتحفر على سطح اللغة السردية المألوفة نقشاً تصويرياً بارزاً وتحدث معجزة الاقبال على الحياة بعد الامتثال للموت].

وهكذا يصبح لصلاح فضل نظرته الخاصة للسرد عند صلاح عبدالصبور، تتجسد هذه النظرة من خلال تعبيره [تشعير السرد]، بحيث لا تعتمد القصيدة على المجاز فى إقامة العالم المتخيل فحسب، بل يتم بناء الوحدات السردية بأسلوب شعري يتجاوز مستوى الحكاية المنطقى ويكاد يقبض على حركة الحياة وحراراتها.

والسرد عند صلاح عبدالصبور يراه صلاح فضل أنه لا يمثل رؤية الشاعر وإنما يمثل اداة تصويرية لمبدع ذكى لا يصل إلى الشعرية عن طريق الإيقاع فحسب بل عن طريق الاختزال والاقتصار على اللحمة الدالة التى تفيض بالمعنى بالصورة التى تفجر شرارة الاحتدام النفسى لدى المتلقى بتأثير الكيفيات والأوضاع الأسلوبية الجمالية الخاصة .

وإذا كان السرد عند صلاح عبدالصبور يمثل ملحقاً أساسياً فى التجربة، فالناقد يشير إلى أنواع مختلفة لهذا السرد، منها على سبيل المثال هذا اللون الخاص من السرد غير القصصى ويستشهد الناقد بالقصيدة التى يستهل بها الشاعر مجموعته الثانية : "أقول لكم" ذات النبرة الجبرانية الواضحة حيث يستخدم الشاعر تقنية تعبيرية شعبية هى تقنية الأحجية "التي تُطرح من خلالها الأسئلة حول أشياء مبهمه، ومحاولة معرفتها من خلال أسماء مختلفة ومن خلال محاولات عديدة، لكى نتعرف على هذا "السرد المكانى" كما سماه الناقد ووصفه بأنه أشبه بوضع الشئ الخفى فى وسط الدائرة، ثم تتوالى حركات الرقص حوله لمعرفة جوهره.

وهذا النوع من السرد - فى تقييم الناقد يختلف عن النوع السابق الذى يمكن وصفه بالزمنية لأنه يتمثل حكاية متتابعة سببية كالأقاصيص.

ويصل الناقد إلى نوع ثالث من السرد يستخلصه بشكل نموذجى فى قصيدة [الرجل الذى كان يغنى] من ديوان [أشعار فى المنفى] للشاعر عبدالوهاب البياتى :

على أبواب طهران رأيناه

رأيناه

يغنى

عمر الخيام، يا أخت، ظنناه

على جبهته جرح عميق، فاغر فاه

يغنى، أحمر العينين

كالفجر، بيمناه

رغيف

مصحف

قنبلة، كانت بيمناه

يغنى، عمر الخيام، يا أخت

حقول الزيت والله

يغنى طفله المصلوب فى مزرعة الشاه

وكان الموت أواه

على مقربة، على أطراف دنياه

ونادانا وناداه

صياح الديك، أختاه :

وخلفنا فى الساحة، لا تطرف عيناه

- "وداعاً"

قالها، واختفت فى فمه الآه

- "وداعاً، لك يا طهران

- يا صاحبة الجاه

- وداعاً لك يا بيتى

- وداعاً لك أمّاه

ودرت طلقة واختفت فى فمه الآه

على أبواب طهران رأيناه

يغنى الشمس فى الليل

يغنى الموت والله

على جبهته جرح عميق، فاغر فاه

ويقنن الناقد نوعاً ثالثاً من السرد هنا، فإذا كانت صورة الكائن تتطلب توظيف البعد السردى فى النص فيتعين على الشاعر أن يقوم بتحريكه فى الزمان حتى لا يتجمد، فيعرض حالاته المتتالية عبر أحداث واضحة، وهنا يتخذ السرد طابعاً شعرياً بسبب هذا الإيقاع العالى، الناتج عن الصوت الذى طرحه الشاعر بشكل خاص من ناحية، وعلى القافية المبتكرة من ناحية أخرى، وكذلك فهناك عمليات الترجيع الصوتى من خلال تكرار الوحدات المعجمية والأشكال النحوية، وتكرار بعض الفقرات التامة أيضاً، بحيث أشبعت القطعة بالتماثل والتوازي والتكرار . ويضيف الناقد إلى هذا ما يعده المستوى الأعمق وهو البنية الجولية التى تجمع بين الأضداد مثل الغناء والجرح، أو المصحف والقنبلة أو الله وحقول الزيت ثم الانتقال إلى المستحيل فى "يغنى الشمس فى الليل" والجمع بين الغناء للموت ولله بعد ذلك. مما يفجر الدلالة الثورية أيديولوجياً وشعرياً.

ويتحدث الناقد عن نوع رابع يسميه [السرد الدرامى ويستشهد له بتجربة الشاعر أمل دنقل، وقصيدته القلقه التى لا تمضى فى سرد رتيب منتظم، ولا تلزم مساراً ثابتاً، فلا تبدأ الحكاية من أولها إلى آخرها بل تتجزأ وتتشتت وتنتقل من مستوى دلالى إلى آخر دون ربط منطقي واضح ومع أن كلاً من النسقين القصصى والدرامى يعتمدان على عنصر التتابع السببى الزمنى الذى يضبط الحركة المتصلة . إلا أن النسق الدرامى يطرح نمطاً أشد تداخلاً وتكثيفاً وصراعاً،

كما أن [زواج الدراما بالشعر أشد تكافؤاً وأكثر عوناً على تحقق جوهر كل منهما في وحدة تبرز خواصهما الوظيفية - إنتاج الدلالة ص ٤٠].

ويهتم الناقد اهتماماً كبيراً بأحد المستويات اللغوية الأساسية وهو التأثير النحوي على التركيب اللغوي . ويلاحظ أهمية الصيغة النحوية في الدلالة الشعرية مباشرة. إن عطف [غير المتجانسات] في المقطع التالي للشاعر عبدالوهاب البياتي يفضي إلى نوع من الإبهام :

لا بد للخفاش

من ليل، وإن طلع الصباح

والشاة تنسى وجه راعيها العجوز

وعلى أبيه الإبن، والخبز المبلل بالدموع

طعم الرماد له، وعين من زجاج

في رأس قزم تتكر الضوء الطليق

يعلق الناقد على غياب العلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه، وعلى تحريك التركيب النحوي عبر التقديم والتأخير، مما يؤدي إلى صعوبة استخلاص المعنى من خلال الوحدات الجزئية ذاتها، بحيث تبدو في بعض الأحيان عبثية مثل : "وعلى أبيه الإبن" مما يؤكد خاصية أساسية في شعرنا الحديث كله وهي الغموض الشعري، وصعوبة الفهم بالتالي، وهذا بالضبط ما دعا "شكري عياد" إلى القول بأن [شعر البياتي يثير أكثر من أي شاعر معاصر آخر مشكلة "الفهم" في الشعر، ففي البياتي عرق سبريالي يجعل الصور التي يتدفق بها متنافرة الأجزاء في بعض الأحيان يصعب الاهتداء إلى ما ترمز إليه].

ويقترّب الناقد مما يسميه بالأيقونة النحوية في المقطعين التاليين :

لم يره أحد

لكني كنت أراه بلحيته الحمراء

يكنس ثلج شوارع موسكو

ويعب الفودكا بإناء القيصر "إيفان"

يسحق زهرة عباد الشمس

بقبضتيه

ويداعب هرته

ونهود المحظيات بريشة طاووس خضراء

إحداهن تقبله سكرى

والأخرى ترمقه بحنان

ويقول لأخرى : من أنت؟

ويهذى سكران

لم يره أحد لكنى كنت اراه

يخفى تحت عباءته

مدناً

كتباً

أوراق

نجماً أحمر / ديكاً

قيثار

يبكى حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات

فى المقطع الأول تتوالى وحدات الأفعال بنسق زمنى يبدو فى الظاهر حالياً، بينما هو فى حقيقته تتابع لفعل "كنت" الماضى. ومن ثم فإن بنية الصورة فيه ليست استعارية فهى لا تقول شيئاً قريباً وتقصد شيئاً آخر بعيداً، ولكنها أقرب إلى الكناية التى يمكن أن تقصد المعنى الأصلى فيها، ويرى الناقد أن هذا الأسلوب قريب من الشعر الرؤيوى أو هو الأنسب له، فهو لا يعتمد على أنماط المجاز المألوف .

لقد أوضح علماء الشعرية الألسنيه بدءاً من "جاكوبسون" أن الوظيفة الشعرية للأوضاع النحوية تقابل من بعض الوجوده لعبة الأبنية الهندسية فى أشكال الفن المكانى . وهنا يلاحظ الناقد مع "لوتمان" أن فكرة الجمال لا تنحصر فقط فى الصور البلاغية التى لا تشغل سوى مساحة محدودة فى النص، ولكن الجمال ينبعث أيضاً من البنية النحوية بأسلوب يرينا حركة النص بكل كثافته النشطة الفاعله [التكرارات النحوية، مثلها مثل الايقاعية تجمع الوحدات غير المتجانسة فى النصوص التى لم تنظم فنياً فى مجموعات مركبة يمكن تجميعها على أعمدة مترادفة ومتخالفة، ومن ثم فإنها تنتقل من حالة الأداء اللغوى الآلى التى تعترىها فى النصوص العادية لتقوم بغتة الانتباه لتشكيها الذى يغدو جمالياً . ويمكن للدلالة التى تناط بها حينئذ أن تتضمن بيانات جديدة تتصل ببقية العلاقات النصية . وهكذا فإن نظام الزمن الفعلى غالباً ما يقوم بتكوين المظهر الزمنى لصورة العالم الفعلية فى الشعر، خاصة عندما يتم التفاعل بين مستويات العلاقات فى النص - لوتمان].

ويؤكد الناقد بهذا أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالى لخلق نماذج الرؤية الشعرية للعالم ويؤكد تفاعل كافة الأبنية الداخلية المؤسسة لخلق الدلالة الكلية.

ويوظف الناقد هذه التصورات فى دراسته التطبيقية بشكل خلاق، وفى مقطوعة عبد الوهاب البياتى :

لم يره أحد لكنى كنت أراه

يخفى تحت عباته

مدناً

كتباً

أوراق

نجماً أحمر / ديكاً

قيثار

يبكى حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات

وبعد أن تابع الناقد تبادل المواقع بين الفاعل والمفعول [أساليب الشعرية - ص ١٣٨] ودلالات هذا التبادل، يتابع هنا نصب العناصر [مدناً - كتباً - أوراق - نجماً أحمر - ديكاً - قيثارة] على تشبثها واختلاف موادها وما تشير إليه، والنصب هنا يوحى بمقولة الإخفاء النحوية، فيُضفى عليها اتساق بعد اختلاف ويحدث توحيد لمسارها جميعاً، هذا المسار الذى يعبر فى الوقت نفسه عن لغة الشاعر وعالمه.

وفصل الناقد عدة مستويات شعرية أخرى منها مستوى الصورة الشعرية فيدرس الصور الحسية عند صلاح عبدالصبور ونزار قباني والصور الرؤيوية عند عبد الوهاب البياتى، والصورة ذات الطابع الأسطورى أو الرمزي عند بدر شاكر السياب، ويعرض لنا مراحل الرمز، فالتقسيم الأولى للرمز يندرج فى مجال التخيل وطاقاته من الرموز المعتمدة التى نستجيب مع ذلك للتحليل النصي الكاشف إلى الرموز التشكيلية التى تقدم بذاتها صورة أيقونية دالة. وبخاصة أن مبحث الصورة الشعرية كان من الموضوعات المهمة فى مرحلة الستينيات، ورصد الناقد أفكاراً أساسية عن مفهوم الصورة الشعرية وردت عند "بول ريفردى" و "ازرابوند" وغيرهما وتحدث عز الدين اسماعيل عن تشكيل الصورة فى المذاهب الفنية الحديثة، وحيث ما تزال الصورة الشعرية تمتلك إمكانات أوسع من إمكانات الصورة المرسومة، بما يمكن أن تشمل من المحسوسات الشمية والذوقية مما لا يقل خطورة فى تشكيل الصورة عن المراثيات.

وعرفنا جهوداً نقدية متعددة التيارات بداية من مندور ومروراً بالنويهي ورجاء النقاش وغالى شكرى وعبدالقادر القط وعدد كبير من نقاد آخرين ونقاد أقل شهرة أيضاً بحيث غطوا جميعاً قضية الصورة الشعرية بعداً مدخلاً مهماً للنص الشعرى فى حقبة الستينات.

أما فيما يخص الموسيقى الشعرية فقد بذل صلاح فضل جهداً ملموساً فى معظم كتبه النقدية لكى يسبر غور قضاياها شديدة الأهمية والحساسية، بداية بأكثر الأشكال الموسيقية حدة مثلما كان فى تجربة الشاعر أمل دنقل الذى طرح إمكانات جديدة فى هندسة الإيقاع وتكوين الجمل اللغوية داخل هذا المناخ الحار المشبع بالحميمية الموسيقية التى تتسجم مع الميول التطريبية للإنسان الشرقى، وانتهاء بهذا الإيقاع الموسيقى الهادئ العميق عند شاعر مثل بدر شاكر السياب الذى هضم

الموسيقى التقليدية للشعر العربي وخرج بها إلى مناطق جديدة قدمت للشعر العربي الحديث دفعات قوية وأكسبته روحاً مختلفة تتمشى مع حاجاته الوليدة.

ويظل الناقد يتابع التطور الموسيقى الهادئ في تجربة السياب، فالتنوع البارز في النمط الإيقاعي للقصيدة لم يتوزع بالتساوي على مدى حياته الشعرية فقد بدأ عمودياً في البداية، وإن كان قد أسقط معظمه وخلص إلى صيغة التفعيلة في معظم انتاجه حتى انتهى إلى نوع من المزاوجة بين الشكلين لإثراء النمط العروضي - كما يرى الناقد - وتحفيزه، أي تحميله دلالات أعمق باستمرار. ويجسد صلاح فضل مسألة التنوع عندما يكشف لنا فكرة مهمة هي أن جداول الأوزان الشعرية المستخدمة في قصائده تعدّ مظهراً يبين بوضوح هذا التنوع الحيوي في أبنيته الموسيقية، لأن الشاعر تمكن بمقدرة فائقة أن يوظف جميع البحور سواء أكانت صافية أم ممزوجة لخدمة رؤيته الشعرية بعكس ما كانت تراه شاعرة مثل نازك الملائكة التي كانت ترى اقتصار شعر التفعيلة على البحور الصافية وحدها.

ويصف الناقد تجربة الشاعر صلاح عبدالصبور الموسيقية الهادئة الناضجة من خلال المقطع التالي :

يستيقظ الشئ الحزين في أواخر المساء

يمور في الأطراف والأعضاء

ويثقل العينين والنبرة والإيماء

لكنه حنون

يضمنا في خدر مستسلم مأمون

أنفاسه تتدى بلا لزوجة على الجباه والترائب

وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب

فهذا المقطع يقدم لنا وصفاً بيولوجياً للشئ الحزين وفاعليته الملموسة، كما يقول الناقد، فهو مخدر برئ تسرى فورته في الدماء لتنتج هذه الأعراض، وهو لا يقوم بهذه التسمية الغليظة المشبوهة ولكن تتم التكنية عنه بباقة يانعة من لوازمه،

وتلعب جملة "لكنه حنون" دوراً يحدد براءة التخدير، وهى الجملة ذاتها التى توالى فى المطلع لتختتم الصفات المتوالية . ويقوم الراوى هنا بتتويع الإيقاع، وتنظيم مسافات الجمل الشعرية [قالهمزة المسبوق بالآلف تتكرر ثلاث مرات لاختتام مدى الأفعال الثلاثة الأولى :

"يستيقظ، يمور، يتقل"، والنون المسبوقه بواو المد تسور جملة الاستدراك، وتمتد بعدها قليلاً، والباء التالية للهمزة والمد تنظم الصورة التالية الحميمة لفعل هذا المخدر الشبقى فى صلب الإنسان، فالقوافى ليست مجانية، إنها توظف عضوياً لإقامة تشاكل بين بنية الإيقاع وأنظمة التخيل عندما تنبثق فوارقها من مفاصل الجمل وتشير إلى ملامح التصور - أساليب الشعرية ص ٩٦].

وينطلق الناقد من هذا النموذج ومن هذه الكيفية إلى تصور نظرى أعم فى تجربة شعر النفعيلة، فلم يكن إلغاء القوافى فى شعر النفعيلة أو تخفيف سلطتها إلى أقل قدر، لم يكن سوى خطوة أولى لتحرير حركتها من أجل إثراء دلالتها وإكساب هذه الحركة معنى أعمق بكثير من مجرد التتالى المطرد، فلا تصبح القوافى مجرد لوازم مرهقة ومفرضة على التجربة تكاد تقود حركة المعنى وتتحكم فيه ولكن تتحرر حركة القافية وتتفاعل بحيوية مع حركة النص بكلية فيتآزر الصوت مع الدلالة فى وحدة متكاملة قادرة على التأثير العميق.

ويقف الناقد طويلاً عند مفهوم البناء فى قصيدة الشعر الحر، ويطرح علينا نظرة متقدمة لطبيعة البناء فى النص، وفى سياق دراسته لقصيدة السياب [أنشودة المطر] على سبيل المثال يبين لنا أن حركة النص لا تمثل دائرة مغلقة، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة عبر عدد من التقنيات التعبيرية المتضافرة من خلال الترجيع والإنشاء والتناص والأسطرة والترميز وغيرها من تقنيات مختلفة لكى تتكون بنية النص، وتتولد دلالاته المشعة بشكل حيوى من خلال توازن دقيق بين خطرى التسطيح من جهة والإبهام من جهة أخرى.

ويصل الناقد إلى فكرة فى غاية الأهمية فى موضوع البناء فى قصيدة الشعر الحر وهى أن الحصيلة الكلية للبناء ليست هى حاصل جمع

التقنيات البنيوية الداخلية بل إن الدلالة الكلية لمعنى البناء أعقد بكثير من المظاهر الجزئية للمعطيات البنيوية مجتمعة .

ويناقش الناقد عدداً كبيراً من الظواهر البنيوية المختلفة عند عدد من الشعراء فى تجارب مختلفة، منها على سبيل المثال ما يتضح فى هذه المقطوعة للشاعر محمود درويش :

أرى ما أريد من السلم.. إنى أرى
غزلاً وعشباً وجدول ماء.. فأغمض عيني:

هذا الغزال ينام على ساعدى

وصياده نائم قرب أولاده، فى مكان صي

يتبنى الناقد هنا فكرة أن الشاعر محمود درويش يستثمر البنية الشكلية للرباعية إلى أقصى درجة فيلتزم بما لم يكن يلزم الشعراء من قبله من أطراد المطلع كقافية استهلالية، وكذلك يجعل الشاعر الهيكل النحوى للصياغة منتظماً، ولكنه يسعى بقوة لتتويع حشو الرباعية وتبديل عناصر المطلع ذاته بما يخفف من إمكانية إملال التكرار، وتتحول عبارة "أرى ما أريد من.. إنى أرى" إلى لازمة موسيقية تمارس دوراً فعالاً داخل المستوى الإيقاعى لإنتاج الرؤيا.

وفى دراسة الناقد لشعر أمل دنقل يبحث فى قصيدة [كلمات اسبارتكوس الأخيرة] عدة حركات تتراوح بين مونولوج أول فى المزج الأول، وحوار فى المزج الثانى والثالث، وعودة بالحكمة الأخيرة إلى الأقران فى المزج الرابع. ومثلما أشار الناقد من قبل، فالعلاقة بين الحركات الأربعة لا تعتمد على مجرد التتابع حتى لو كان التتابع يؤدي إلى نمو الموقف وتفجيرها، ولكن العلاقة تكشف عن تداخل اللحظات وتلاقى الأصوات فى صراع حى، وكذلك فالدلالة الكاملة للنص ليست مجرد حاصل جمع دلالات الحركات الأربعة متتالية، بل ويرى الناقد أن الشاعر يسعى دائماً إلى خلق صراع حى بين البنية الدرامية والبنية الغنائية، بل إن الصراع بين البنيتين هو الذى يحكم عملية إنتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل [إنتاج الدلالة ص ٤٢].

ويصف الناقد تجربة الشاعر أمل دنقل بأنها تحاول دائماً أن تعبر عن نفسها من خلال تعدد الأصوات إلى الدرجة التي قد تقترب فيها من فن المسرح، مثلما فى قصيدة "أيلول" فى ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" : فتتوزع الأدوار بين الصوت والجوقة الخلفية، ويحشد الشاعر أكبر قدر من العوامل الدرامية لخلق الصوتين المختلفين : فتتقسم الصفحة إلى نهريْن أحدهما وهو الأعرض يمثل الصوت، والآخر وهو الأضيّق يمثل الجوقة، ويربط الناقد بين إمكانية القراءة ووجوب أن يكون القارئ متديباً على معرفة الأسلوب الذى يمكنه من متابعة السطور. لأن القارئ يكون بإزاء نصين فى الوقت نفسه، وقيمة النص تأتي من التكامل بين النهريْن، ولا نتعرف على البنية العميقة إلا من خلال التقاطع المكانى والزمانى بين تلك العناصر المركبة، والكل فى مثل هذه النصوص إنما يقوم على تفاعل الأجزاء وليس تراصها [إنتاج الدلالة ص ٤٦]. ويمكننا أن نطبق هذه النظرة على النصوص بسهولة، وما هو ديوان [العهد الآتى] يقوم على تفاعل التفاصيل الجزئية، وبدءاً من العنوان يكون هذا التقاطع بين العهود : القديم والجديد والآتى، وهذا يؤكد فى النهاية طموح الشاعر فى القيام بدوره الحقيقى الذى خفت بمرور الأيام، يطمح الشاعر أن يصبح نبي عصره، النبى الملهم صاحب الكلمة المقدسة ويعلق الناقد أن فى ذلك بعث للنبوءة فى الشعر بمنطق القرن العشرين.

إن التفاعل بين عناصر مختلفة لا يعنى نشأت النص فالشعور الموحد يوجه القصيدة، أما المعمار الخارجى لها أو الجسد الخارجى فهو الذى تتعدد أشكاله وتتنوع.

ويستقصى الناقد أيضاً قضية "الزمن" فى قصيدة الشعر الحر وهى قضية بنيوية لها معان مختلفة منها : كسر نموذج الزمن التاريخى الكرونولوجى، لكى يدخل الشاعر إلى زمن الشعر الخاص ذى الطابع الأسطورى فى أغلب الأحيان، إنه زمن الطفل، أو الزمن المختلف عن التاريخ، والشاعر عبدالوهاب البياتى يقول ضمن أحد حوارته : [فى الليلة الماضية كنت أتحدث إلى شخصية الفارابى، وقد التقطت من خلال حديثى معه بعض العبارات والجمل، وعندما وضعتها على الورق أحسست أن هناك يوماً شاسعاً بين تلك الكلمات والجمل وبين الحوار الضوئى الذى جرى بيننا] يحلل الناقد الحديث، ويرى أن من فرط تعود البياتى

على الصيغ المجازية أصبحت تمثل لديه حقيقة واقعة فهو يتحدث عن شخصيات تاريخية مثلما يتحدث عن شخصيات معاصره تجالسه وتسامره، وهذه هي إحدى آليات الرؤية البارزة كى تكون شعرية تجريدية ذات نسق جديد فى علاقتها بالزمان وبالمكان، ويرى الناقد أن هذا الكسر المنظم لنمطى الزمان والمكان، وهما اثنان من أهم معطيات العقل فى الفهم واحتواء الواقع بسبب هذا الإحساس بالإبهام والغموض فى كثير من المواضع عند البياتى وغيره، [وهناك بعض البحوث القليلة المعمقة عن أبنية الزمن على الصعيد اللغوى المباشر، وهى تشير فى جملتها إلى أن الأحداث عنده - وكما يقول خليل كلفت - "موضوعة دائماً فى كل الأزمنة فوق قلق التغير . فالحاضر يبدد الماضى ويتجاوز نفسه نحو المستقبل، والمستقبل يظلمه الماضى ويسحبه إلى الخلف، والماضى يخنق وقائعه فيخلق الإلحاح فى الخروج" ومعنى هذا أن منطق نموذج الزمن لديه جدلى فى جوهره يتجاوز فواصل التاريخ ويخلق فوق مستواه - أساليب الشعرية ص ١١٨].

ويناقش الناقد عناصر بنيوية عديدة منها الأسطورة والرميز والقناع والدرامية والحوار وغيرها مما اكتسبته خبرات للشاعر فى مرحلة الشعر الحر، ويدلل - على سبيل المثال - على أن الشاعر بدر شاكر السياب كان على وعى بتوظيف الأسطورة كتقنية تعبيرية، فقد اطلع على الفصل الذى ترجمه "جبرا ابراهيم جبرا" عن الأسطورة من الكتاب المشهور [الغصن الذهبى - لجيمس فريزر]، وتابع الشاعر أيضاً معالجة التراث الأسطورى عند "اليوت" و"لوركا"، وبعد هذا كان من الطبيعى أن يدافع السياب نظرياً عن استخدام الأسطورة بعدها مظهراً مهماً من مظاهر الشعر الحديث، بعد أن سبغت العصر روح مادية، ولابد من العودة إلى الأسطورة التى ما تزال تمتلك براءتها وبكارتها. لقد تعرض الناقد لأحد مكامن الرؤيا الشعرية فى قصيدة الشعر الحر، عندما يلجأ الشاعر إلى صناعة الرمز من المادة الأسطورية بعد أن فقدت العناصر التعبيرية المباشرة فاعليتها ولم يعد لها الدور المؤثر فى حياة البشر. لقد تفجر نبع جديد أمام الشعراء وأصبحوا قادرين على استخدام أى موضوع أو أى موقف بأسلوب رمزى . لقد شاع الاستخدام الأسطورى بشكل لم يسبق له مثيل طوال مراحل الشعر العربى من

قبل وكثر استخدام السندباد وسيززيف وتموز وعشثروت وأيوب وهابيل وقابيل وعنتره وشهريار وهرقل والتتار وسقراط وأوديب وسندريلا والسندباد.

وتظل الأسطورة محاولة إنسانية لتحقيق الطموح والتغلب على الخوف والمآزق، وتمثل الأسطورة حالة من التوازن الوجودى بين المعروف والمجهول وتعطى الإنسان طاقة درامية وعاطفية عالية من أجل أن يعانق الحياة وأن يستمر فيها، وتتوسط الأسطورة دائماً بين الممكن والمستحيل، وبين المادى والروحى، بين العملى والميتافيزيقي وتدفع بنا إلى تهذيب الخرافة واستخدامها بشكل حضارى يعبر عن النضج الإنسانى.

لقد درس الناقد تجربة الشعر الحر بصورة خلاقة وخرج بتصورات نظرية أعانته على إعادة النظر من جديد فيما يدرسه بحيث يكون باستمرار دخول عملى إلى التجربة وخروج نظرى منها بحيث أن تكرر هذه المسألة هو بالضبط ما يؤكد المنهج البنينوى فى أعلى مراحلها.

لقد مهد الناقد بدراسة الوظيفة الاجتماعية للأدب وناقش فلسفة التجديد الشعرى ثم أبحر فى تفاصيل مضمون قصيدة الشعر الحر، فدرس ارتكازها على [الأنا] وما طرحته فى مفهوم [الرؤيا] ثم درس الأبعاد الصوفية من ناحية، والحسية من ناحية أخرى لكى يتكامل جانبان متضادان فى التجربة. ثم استخرج الناقد بشكل عملى مجموعة من التقنيات التى ساهمت فى تأكيد هذا المضمون، فدرس اللغة الشعرية بكل مستوياتها ودلالاتها التشكيلية والإيقاعية والمعنوية، ثم توسع فى متابعة البناء الشعرى سواء فى العمارة الخارجية للنص الشعرى أو فى مجموعة التقنيات الداخلية لهذه العمارة. وأضاف بذلك إلى صرح النقد العربى لبنة جديدة ستظل علامة فى طريق تأمل القصيدة العربية، والتعرف إليها، وبحث كافة جوانبها وما يمكن أن تطرحه من دلالة تساهم فى صنع الحياة.

مصادر

- إحسان عباس (١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر - سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٧٨.
- حسن توفيق (٢) اتجاهات الشعر الحر - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - سلسلة المكتبة الثقافية (٢٤٢) القاهرة ١٩٧٠.
- حسين مروة (٣) قضايا أدبية - دار الفكر - القاهرة ١٩٥٦.
- روبرت جاكسون (٤) الرومانتيكية ما لها وما عليها [اشترك في التأليف : جيرالدانسكو] ترجمة أحمد حمدي محمود - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦.
- رومان جاكوبسون (٥) ما الشعر - مجلة الكرمل - قبرص العدد الأول - شتاء ١٩٨٨.
- رينيه ويليك (٦) نظرية الأدب [اشترك في التأليف أوستن دارين] ترجمة محيي الدين صبحي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٥.
- شكري عياد (٧) الأدب في عالم متغير - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧١.
- (٨) الرؤيا المقيدة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٨.
- صلاح فضل (٩) أشكال التخيل - مؤسسة لونغمان - القاهرة ١٩٩٦.
- (١٠) أساليب الشعرية المعاصرة - دار الآداب - بيروت ١٩٩٥.
- (١١) إنتاج الدلالة الأدبية - مؤسسة مختار - القاهرة ١٩٨٧.
- (١٢) شفرات النص - دار الفكر - القاهرة ١٩٩٠.
- عز الدين اسماعيل (١٣) الشعر العربي المعاصر - دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٦٦.

- (١٤) الشعر فى إطار العصر الثورى -
الدار المصرية للتأليف والترجمة-سلسلة
المكتبة الثقافية (١٦٢) القاهرة ١٩٦٦.
- غالى شـكرى (١٥) شعرنا الحديث إلى أين - دار الشروق
القاهرة ١٩٩١.
- عبدالقادر القسط (١٦) قضايا ومواقف - الهيئة المصرية
العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧١.
- لوسيان جولدمان (١٧) البنيوية التكوينية والنقد الأدبى -
ترجمة محمد سبيلا - مؤسسة الأبحاث
العربية - بيروت ١٩٨٤.
- مصطفى سـوفى (١٨) دراسات نفسه فى الفن - مطبوعات
القاهرة - القاهرة ١٩٨٣.
- عبدالمنعم تليمية (١٩) مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة
الجديدة - القاهرة ١٩٧٦.

الفصل الخامس



عن شعر الحداثة

صلاح فضل وشعر الحداثة

(١)

عرفت نهاية الستينيات وبداية السبعينيات مرحلة جديدة في كتابتنا الشعرية، حيث بدأت الحداثة تدخل إلى الواقع العربى بجرعات كبيرة، وبدأ الشعراء يعون كيف تتكون حركة الابداع داخل الإطار الاجتماعى، لكن من خلال خصوصية الفن ورؤيته الموضوعية. وصار الجدل هو الملمح الأساسى للتجربة الجديدة التى تتجاوز المعايين الجزئى لكى تحلم بالكلى وبالمطلق الجمالى للتعبير عن طموحات الشاعر الذى يعانى من عقبات الحياة اجتماعياً وسياسياً.

لقد انطلقت القصيدة ضد ثبات الشكل وانفلتت بحرية كاملة فى لا نهائية الخلق الفنى من خلال استيلاء رؤى جديدة وطرائق غنية غير مسبقة للدرجة التى حدثت فيها حالة من التعتد للغوى والبنائى، وتطلب هذا من القارئ أن يقوم بعمليات استدلالية تركيبية موازية، والقارئ هنا ينبغى أن يكون قادراً على التعميم والتجريد حتى يتمكن من متابعة النصوص.

ولعل بنية التضاد التى شاعت فى القصيدة الجديدة تكون تجربة تشير إلى محاولة الشاعر أن يجمع فى سياق واحد بين ما لا يجتمع، يجمع بين المكتمل والمحتمل معاً أى يسعى لامتلاك الوجود من حوله بكل عناصره حتى المتضاد منها.

لقد قدمت التجربة الشعرية الجديدة حلاً لأزمة القصيدة السابقة : قصيدة الشعر الحر، من حيث هى مجرد رفض فوضى للابداع التقليدى، فلم تعد القصيدة مجرد دفقات شعرية متخبطة فى سطورها طويلاً وقصراً، بل أصبح النص الشعرى مشروعاً كبيراً يتم العمل فيه من خلال القوانين الموضوعية للابداع وصار هناك نوع من الحوار بين اللغة بمستوياتها الدلالية والتشكيلية والإيقاعية من ناحية، والبناء بعمارته الخارجية وتقنياته الداخلية من ناحية أخرى.

كان سؤال الحداثة فى تجلياته المرتقبة يعنى بالضرورة فيما يعنى من دلالات، ملاحظة التنوع والتعدد عندما نطرح موضوعية الشئ، بغرض انعاش

الوعى وتعميقه وإثرائه بمعطيات غزيره، وهكذا أصبح النص الشعري يطور عناصره فى سياق معقد العلاقات لا تتضح وحدته إلا داخل نفسها، ولما كان كل شاعر يقدم إضافته المتنوعة ويترك بصمته التى تخصه فقد أصبحت هناك تنوعات وأنماط تتعدد بتعدد الشعراء، بل تتعدد عند الشاعر الواحد فى مراحل مختلفة، وصارت الكتابة هى الابتداء وهى قضية أصعب بكثير من اتباع قواعد فنية جاهزة، وهكذا تميزت الكتابة الجديدة بالتجريبية بشكل واضح.

لقد تعامل الناقد صلاح فضل مع تجربة شعراء الستينات بشكل عميق ودرس تجربتهم على نطاق واسع، ولكن ثقافة الناقد تتسع اتساعاً كبيراً للدرجة التى جعلته يتفوق على شعراء المرحلة انفسهم حتى أن كثيراً من أفكاره ونظرياته الحداثية صارت أكثر اتساعاً من تجاربهم، فكان عليه أن ينتقل إلى التجربة التالية فى السبعينات، وطرح الكثير من المتقنين أن تسمية التجربة بـ [تجربة السبعينات] تسمية غير دقيقة لعدة أسباب منها أن التسمية مرتبطة بعقد زمنى وهذا لا يصح موضوعياً، وكذلك فإن شعراء هذه التجربة الحداثية المجازية مختلفون فى أعمارهم السنية لأن هذه التجربة تشمل أدونيس و خليل حاوى ويوسف الخال ومختلف شعراء مجلة شعر على سبيل المثال، وتشمل محمد عفيفى مطر وكذلك تشمل من شعراء الأجيال التى تلت هؤلاء الشعراء جماعتى اضاءة ٧٧ وأصوات الأصغر عمراً وهكذا.

لقد تناول ناقدنا هذه التجربة بالدرس والتمحيص وصب جام غضبه النقدى على بعض شعرائها مثل أدونيس بسبب تجريده الزائد عن الحد وعلى حسن طلب بسبب شططه اللغوى، وقدم توصيفاً دقيقاً لبعض إيجابيات التجربة مما ستحاول هذه القراءة تتبعه فى إنتاجه النقدى.

لقد ناقش الناقد تجربة كبار شعراء مرحلة المجاز اللغوى فى مصر والشام كما قدم مقاربات نقدية لشعراء المراحل التالية الذين [اخترقوا جدار اللامبالاة الرسمية، والتمزق القومى بتجربة فريدة، لا تعتمد على صياغة أيديولوجية مسبقة، ولا تركز على تنظير نقدى لاحق، بل ترتجل خطواتها فى كثير من الجراءة والجسارة، محققة درجة عالية من الإنجاز المتميز فى جماليات القصيدة العربية بطريقة عفوية أصيلة - شفرات النص ص ٨١].

ويتعرض الناقد لمعنى أساسى فى التجربة السابقة، تجربة الشعر الحر فيصفها بالرومانسية فى مواضع عديدة، ويصف الشاعر بدر شاكر السياب بأنه لا يكف عن استخدام تقنيات التعبير الرومانسية المعهودة لدرجة أن مفردات الطبيعة بشكل عام هى معطياته وبدائله الدائمة، ومواده التى يستخدمها فى التصوير، فالرياح تلهث تماماً مثل جيشانه، والقلوع تطوى وتتشرب كأنها الوجيب فى ضلوعه وهكذا، والشاعر هنا لا يكتفى برصد عناصر الطبيعة بل يمزجها بأعضائه وجسده ومشاعره تماماً كما كان يفعل الشاعر الرومانسى القح . والحقيقة أن حركة الشعر الحر لم تكن فتحاً جديداً فى تاريخ الشعر العربى بل لقد كانت استكمالاً لمهام المرحلة الرومانسية التى ولدت غير مكتملة فالمضمون الرومانسى كان ثورياً تجديدياً يسعى لنقل محور الشعرية من توصيل أفكار أخلاقية للمتلقي إلى الجانب الذاتى والوجدانى، وهذه نقلة جذرية بالفعل فى تاريخنا الشعرى ولكنها نقله ناقصة لأنها تمت من خلال الشكل العمودى التقليدى مما يختلف مع مجمل الحركات الرومانسية فى الشعر العالمى كله الذى تغير مضموناً وشكلاً فى الوقت نفسه، لذلك جاءت مدرسة الشعر الحر لكى تستكمل هذا النقص التاريخى، ولكى تتضج الرومانسية فى خلالها بل وتصل إلى أقصى ذروة فى هذا النضج.

وهكذا مثلت التجربة التالية، تجربة المجاز اللغوى الكثيف مرحلة جديدة ذات طابع مختلف بقوة عن السابق، حيث أفضت الأساليب التعبيرية بعد طول التفاعل مع الحياة والفكر واللغة إلى طريق مختلفة حيث يخف وزن التجارب العينية، ونتعرف على ما يسمى بـ [الرؤيا] ، وحيث تصبح الكلمات رموزاً لعوالم غامضة وخفية، وأخذت التجربة الجديدة تتعد بخطى واسعة عن القاعدة التعبيرية السائدة وتغرق فى مناطق بكر جديدة لم يعرفها الشاعر ولا القارئ من قبل من خلال هذه الكثافة اللغوية العارمة والبناء المدهش المعقد متعدد المحاور.

لقد مدت التجربة الجديدة أذرعها إلى كل اتجاه فغرقت من تجربة التصوف فى القرون الوسطى فى مرة، وغرقت من الحداثة الغربية فى مرة أخرى، واستفادت من أسطورة الشرق وعقلانية الغرب ودفء التواصل التاريخى المحلى وخصوصية الذات، وغير ذلك من معطيات غزيرة أثرت الحياة الثقافية.

وكما اكتشف الناقد استفادة الشاعر عبد الوهاب البياتى المباشرة من الشاعر الأسبانى "لوركا" وكيف أصبحت صورة الشاعر الإنجليزى "ت . س . اليوت" عن

الرجال الجوف من مكونات المحصول التخيلي الملازم لتعبيرات البياتي فهو يؤكد هذا التفاعل في التجربة الجديدة بحيث لا تكون المسألة مجرد تأثر بل هو تفاعل كامل مع الشعر العالمي يجسد نشاطاً أساسياً في ذاكرة الشعر العربي الحديث.

ويعمق الناقد تصوراتنا النظرية عن تجربة الشعر الجديد ويخصص مقدمة كتاب [أساليب الشعرية المعاصرة] لكي يطرح رؤيته النظرية الكاملة حول هذه التجربة.

ويبين لنا في هذه المقدمة كيف نبذ النقد الجديد في جملته طريقة المقاربات المضمونية والأيدولوجية المباشرة، لأن النقد الجديد المحايت للتجربة المعاصرة ينبغي عليه أن ينتهج مناهج مختلفة تتجاس مع المنطق الفكري والفني للتجربة الجديدة. ينبغي للنقد أن يرتاد مجالات علمية حديثة لكي يتمكن من معاينة النصوص ذات الطابع العصري. وطرح الناقد تصوراً جديداً للدخول إلى هذا العالم المتغير مستنداً إلى ما يسمى بـ "علم الأدب" بعده مفهوماً جديداً وليس مجرد علم تحليلي يسير على نمط الرياضيات البحتة، لأنه علم يحمل في طياته وصفاً للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم "في إطار المجتمع"، أي أنه يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معاً. ومن خلال الدرس التطبيقي يربط الناقد بين فكرتي التعبير والتوصيل من خلال أدواته المنهجية لكي نفهم التعبيرات الشعرية بواسطة التصنيف الموضوعي للتوزيعات الأسلوبية التي تقوم بوظائفها الديناميكية في تكوين الدلالة الشعرية. يتجاوز ناقدنا أسلوبين كبيرين عرفا في حياتنا النقدية أحدهما يعتد بالتعبير والآخر بالتوصيل. ولكن صلاح فضل يؤمن بضرورة التلازم البنوي بينهما في جميع عمليات التثيط الأسلوبية كما يقول.

ويدلل الناقد على أهمية هذا التلازم من خلال رأي [جريماس] في أن هناك درجة كبيرة من تعالق التعبير بالمحتوى. إذ أن الفعل الشعري يتموقع داخل اللوحة النمطية للخطاب، والدال الصوتي يتدخل بتمفصلاته مع المدلول، لكي يحدث نوع من الوهم الإشاري يدعونا إلى التعامل مع الرؤية الشعرية كما لو كانت حقيقة [وفرضية التعالق بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى التي تعرف الخاصية المحددة للسيميولوجيا الشعرية ينبغي أن تظل لازمة برهانية لجميع الإجراءات التحليلية عنده. فانطلاقاً من الاعتراف بأن الخطاب الشعري في الواقع إنما هو خطاب مزدوج، ينهض في أدائه على كلا المستويين - التعبيري والمضموني - في الآن ذاته، ينبغي أن يتبلور العمل في صنع جهاز مفاهيمي قابل لتأسيس وتبرير الإجراءات الكفيلة بالتعرف على أدوات هذين الخطابين المتحدتين].

وبالتأكيد سيكون هناك اهتمام بعملية التلقى الجديدة عند القارئ لأن عملية "التوصيل الجمالي" محورية في التجربة الجديدة لأن الأثر الشعري سيخفت لو كان المتلقى قادر على تقبل المحتوى الشعري أو غير متفاعل معه، ولا يقوم القارئ إذن بدور سلبي في عملية التواصل الجمالي، فلم يعد القارئ مجرد منتظر لما يملأ عليه من رسائل شعرية كما كان في الكلاسيكية، بل إن القارئ يتدخل بشكل أو بآخر، ومن خلال مستويات متعددة ويكاد يكون طرفاً أساسياً في عملية الخلق الفني ذاتها فتبدأ العملية بالتقبل مروراً بإعادة الخلق من خلال ممارسة لذه النص وانتهاء بما يشبه التماهي والتفاعل القوي المتبادل بين النص والقارئ [أساليب الشعرية ص ١٨].

لقد توغل ناقدنا في دراسة الحداثة الشعرية وقد فرق بداية بين موقف الشاعر العربي والغربي من الحداثة، فالثاني يعمد إلى تغييب المحاكاة بعد أن صنعها وخلق بها وعيه الجمالي العميق بالواقع الاجتماعي المحيط به، الشاعر الغربي قد يهجو الحضارة العلمية لكنه يمتلكها بدايةً وذلك لأنه يريد أن يتجاوزها وأن يضيف إليها أبعاداً معرفية جديدة، أما الشاعر العربي فهو ينتمي إلى مجتمع لم يخلق حضارته العلمية بعد. ومن هنا فإن نشاطه الحقيقي هو رثاء بالدرجة الأولى، رثاء هذا التاريخ السحيق، ورثاء المجد التليد المندثر إنه يرفض العصر الحديث بكل معطياته التي لا تشبع آماله ومن هنا فهو لا يتوافق مع الحس الوجداني العام المحيط به لذلك فإن ما يشبه القطيعة قد ينشأ بين الشاعر الحداثي وجمهوره العريض.

ومن هنا يمكن أن نبرر هجوم الناقد على بعض شعراء الحداثة الذين قد يفرضون الطابع الذهني في نصوصهم وإذا كان "بول فاليري" يعرف الشعر بأنه توازن معجز وشديد الحساسية بين الطاقة الحسية من ناحية، والطاقة العقلية للغة من ناحية أخرى، فإن عدداً من شعرائنا يغلبون الطابع الذهني وحده، ويمكننا أن نلاحظ هذا عند أدونيس على سبيل المثال، وهو الشاعر الذي هاجمه ناقدنا بقوة بسبب اختلال هذا التوازن ونزوع تجربته إلى التجريد العقلي الصارم، ليس لغية المعطيات الحسية، بل هي متواجدة ومتناثرة في نصوصه، ولكن لمخالفة تجربة أدونيس للنظم الإدراكية السائدة مما يسبب هذه الظاهرة التي عرفت أخيراً بشكل لم يسبق له مثيل وهي ظاهرة الغموض وهي تجسد - كما يقول الناقد - ملمحاً رئيسياً في شعر الحداثة عندما تغيب الدلالات الواضحة للكلمات، وعندما تتركز

الحدثاء على فلسفة محددة مدارها أن الموجود المطلق يتحقق فى الإنسان باعتباره عقلاً ومن هنا يولد هذا المطلق فى اللغة بالأساس وليس فى أى مكان آخر . وعلى الرغم من اختلاف ناقدنا مع المفكر شكرى عياد لافتقاده الطابع النقدى ومصادرته لحركة الشعر العربى فإنه ينقل مقولته النظرية : [وعندى أن الوضع سمة من سمات الشعر العربى لن تبارحه، وأن الفهم هو الشرط اللازم للتذوق، وأن التجريد إن أمكن فى غير الأدب من الفنون فهو فى الفن القولى مستحيل] ويعقب صلاح فضل قائلاً أن شكرى عياد قد نسى أن تاريخ الشعر العربى منذ أبى تمام قد عانى من مشكلة الفهم هذه، وأن الرهان على المستقبل كثيراً ما ينتهى إلى الخسارة [أساليب الشعرية ص ١١٧].

ويرى ناقدنا - رغم رفضه التجريد المبالغ فيه أن لغة الشعر تتجاوز المعنى المحدود للغة التوصيل العادية لأنها تريد أن تعيش فى فضاءها الحر، هذا الفضاء الذى يرحل فى المستقبل ويداعب طاقة المجهول حيث تجد "الرؤيا" دائماً لدى المبدعين ما يتحقق به وفيه، [إنها فى حقيقة الأمر لا تولد ثم تبحث عن قماط العبارة كما يفهم عادة، بل تتخلق فى رحم اللغة ذاتها - أساليب الشعرية ص ١٦٤].

هناك درجة معينة يبحث عنها الناقد، درجة بين التسطيح اللغوى فى لغة التوصيل اليومية العادية وهذا التجريد الذى يحدث تشبيهاً وشططاً غير مقبول ويرى الناقد أدق مثال على هذه الدرجة إنما يتحقق فى تجربة الشاعر الحدثاء محمد عفيفى مطر الذى يبحث دائماً عن معنى القصيدة الذى يرضاه متحملاً فى سبيل ذلك محنة الفهم الموازية لمحنة خلق الكلام الشعرى. وإن كان هذا التصور العقلانى نفسه قد يقع فى بعض المشكلات، منها على سبيل المثال أن النقد الذى يطلب إلينا ألا نحيل اللغة والرؤى الشعرية إلى الواقع الواقعى قد يمارس الشئ نفسه فيعيد ربط التجربة الشعرية بهذا العالم مثلاً حدث فى دراسة ناقدنا لتجربة الشاعر أدونيس فى بعض مواضعها.

(٢)

يرتكز المحتوى الشعرى الجديد إلى الأنا، ويشكل البعد الذاتى فيه منطقة أساسية تشع بمعطياتها فى كافة المستويات الشعرية ويتجسد هذا المعنى من خلال

طرائق مختلفة منها طغيان ضمير المتكلم وسيادة المنطق الرؤيوى الذى هو بالضرورة نتاج للفعالية الذاتية.

ويميز الناقد بين "الرؤية" و "الرؤيا" بعد الأولى من فعل البصر فى أثناء الوعى والثانية من فعل التخيل فى الحلم، وفى المصطلح النقدى تطلق الشعرية الرومانسية منذ "كوليردج" كلمة الرؤيا لتعبر عن الاستبصار الفنى الذى تقوده الملكات العليا معبراً عن الولع بالغيبات التخيلية، ويبين لنا الناقد أن "فراى" فى النقد الحديث قدر ربط لنا ذلك بفكرة النماذج البدئية والأبنية الكلية العليا فى المخيلة البشرية وتعبيراتها الأسطورية المتوغلة فى القدم، ولكن هذا المصطلح اقترن فى النقد البنيوى بالتوليدى بداية "بجولدمان" بمفهوم محدد وأصبح يعبر عن "رؤية العالم" بشروطها التوليدية الدقيقة فى التعبير عن الضمير الجماعى، وفى الشعرية الأنسية أضفى على المصطلح معنى أو دلالة تعبيرية خاصة تعبر عن درجة محدودة من التجريد العقلى عندما تتفاعل مجموعة من التقنيات التعبيرية الأسلوبية والنحوية.

تعتمد "الرؤيا" على تداخل الحواس وتجاذب معطياتها على النمط السريالى - كما يرى الناقد، على أن الرؤيا لا يتم خلقها بمجرد الإرهاسات التعبيرية، ولكن الرؤيا تتطلب أن تكون العناصر الدالة فى الخطاب الشعرى قد تم تحضيرها لدى المبدع والمتلقى بشكل مسبق بحيث يكون لطرائق الشاعر تاريخ تم تكوينه فى سياق الخطاب الشعرى للمبدع وتكون للمتلقى صلة طويلة بها لى يصبح متمرساً على التعامل معها.

وتفترض الرؤيا أيضاً تعدد الدلالة وهذا يبرهنه الناقد عند أدونيس على سبيل المثال من خلال عناصره المسرحية التى تمثلت فى تعدد الأصوات وخلق التيارات الداخلية الجدلية فى النص وتوظيف جوانب لها ما يشبه الاضاءة والحوار.

ويؤكد الناقد أن "الرؤيا" تولد دائماً من معطف اليقين الأيديولوجى الفادح ولا بد للشاعر أن يقنعنا بأنه صاحب رسالة يفسر بها الظواهر، فيسقط الطابع الخارجى للظواهر ويضع أمامنا معانية الوهمية الجمالية المؤثرة بانفعالياتها الحادة.

~ ويتابع الناقد الجوانب الحسية فى التجربة الشعرية الجديدة وهذه الجوانب تعبر عن نزعة جديدة تبعث للاعتراف بالجسد الإنسانى الذى تم تغييره طويلاً، وتعتبر عن روح العصر الجديد، وتحدث حساسيته الجمالية وتواجه المحرمات

المتراكمة فيه، وهى بذلك تعد تجربة ثورية إنسانية تقاوم الحس الخلقى المزدوج بين السر والعلانية فى عالما الجديد لكى ينشط المتخيل الجديد وتتماسك الخبرة الإنسانية وتتأكد طبيعة العلاقة بين الوعى بالجسد من خلال اللغة من جهة والمكونات الثقافية لبروز الفردية فى العصر الحديث من جهة أخرى. فينمو الوعى الفردى بالجسد وينتقل من مناخ المكبوت المسكوت عنه إلى موضوعات متحضرة تستقطب التجربة الشعرية.

لقد توسع "المخيل الجسدى" فى العصر الحديث حتى كاد يحدث تطابق بين حدود الفرد وحدود الجسد وبخاصة فى مجالات الفضاء الشعرى.

ومن المرتكزات الكبيرة فى الشعر الجديد وبخاصة عند السبعينيين من الشعراء المصريين الاهتمام بالتراث الشعرى باعتبار أن التجويد لابد أن يرتكز إلى الجذور التراثية والتاريخية أولاً وإلا فسوف ينطلق فى الفضاء مثل فقاعة منفلة منبثة السياق، بل إن شاعراً مثل أونيس تبدو قصائده مؤلفة على [هامش بُنى فكرية وأشكال فنية موروثة، سواء كانت من التراث العربى أو تراث منطقة البحر الأبيض المتوسط أو التراث العالمى، والالتقاء مع هذه البنى الفكرية والشكلية يتراوح بين الإشارة البسيطة إلى صور حضارية وفكرية وتاريخية، وبين الاعتماد الكلى على هذه البنى بحيث لا يمكن فهم النص دون الرجوع إليها - أساليب الشعرية ص ١٧٨.

ويؤكد الناقد أن تجربة الشعراء السبعينيين فى مصر تصدر عن ولع شديد بمعايشة الصيغ التراثية واستحضارها من أعماق أصولها سواء فى المجالات الدينية أو الشعرية، فرد الشعر إلى الكروم فى قصيدة حسن طلب [سيرة البنفسج] يعطينا دلالة ذات عطر صوفى، و"الأكثر" و"الأقل" الفاظ فلسفية قديمة، وكلمات أخرى مثل "المنهل" و"العنان" من تراثنا الشعرى القديم، وكلمته المتكررة "الويل" من الفاظ القرآن الكريم مهما تقلبت أعطافها وهى ذات تاريخ طويل فى صيغ الشعر القديم ومعظم كلمات الشاعر تنتفس من خلايا التراث الحميم [شفرات النص ص ٨٢]. وهذا يؤكد هذا التوازن الذى أرادت التجربة الجديدة أن تحدّثه بين الماضى والحاضر والحقيقة، أنها تعمل على سلم من الثنائيات المتضادة كل درجة فيه تعابن أحد مستويات التضاد فعلاوة على الماضى والحاضر هناك الشرق والغرب، والكلاسيكية والحداثة والحسنى والمعنوى، والداخل والخارج وهكذا.. إنها تجربة تسعى إلى الكلية وتسعى إلى أن تغزو كل شىء وتشمل كل شىء لترد على الواحدية التى استشرت طوال التاريخ.

(٣)

المجاز اللغوى الكثيف ملمح مهم يميز التجربة الجديدة بقوة، ويعرفنا الناقد كيف أن شبكة العلاقات المجازية والرمزية المعقدة فى الشعر تتركز وظائفها الجمالية فى تعقيد نسيجها الدلالى من خلال لغة الشعر ذات الطبيعة الخاصة، تلك الطبيعة التى تحتل حالات عالية من التجريد. ويتوغل ناقدنا فى تتبع هذا التجريد وبخاصة عند الشاعر أدونيس، فيصفه بالتجريد المسرحى عندما تبقى الحركة والتيارات وتغيب التفاصيل مثلما جاء فى إشارة خالدة سعيد، حتى أن الناقد يبرر فى قسوة تناقص إنتاج أدونيس الشعرى، بسبب أن التجريد مسلك خطر بالرغم من نبلة وسموه [فهو يقول كل شئ كل مرة يفتح فيها فمه بالطريقة نفسها، بل يقول الأمر ذاته كلما لاذ أيضاً بالصمت - أساليب الشعرية ص ٢٠٦].

لقد كانت اللغة فى التجربة الجديدة دائماً هى البطل، وهى التى تشكل القسمة الرئيسية فى التجربة، ويسعى الناقد للتمييز بين المستويات اللغوية المختلفة فى تحليله، ويطبق السيميولوجيا الشعرية لى يقيم تصنيفاً واضحاً للعلاقات الممكنة بين مستويي التعبير والمحتوى، مستفيداً من تحليل مستويات الخطاب اللغوية. ويعتمد على [فان ديجك] فيدرس أساس التتميط الأسلوبى باستثمار مبادئ التوليد اللغوى. ويميل الناقد إلى الموقف الذى يرى أنه فى مقابل [النحوية التوليدية المعاصرة] لابد أن نتوقع أن "معنى" منظومات التحولات لا يظل هو ذاته عندما يطفو إلى السطح، وأن الاختلافات الدلالية الصغرى هى التى تولد التنوعات الأسلوبية.

وبثبت لنا الناقد كيف أن البنية اللغوية فى النص الشعرى ليست هى حصيللة الكلمات، بل هى الصيغ، لأنه عندما يفككها الناقد إلى وحدات دنيا، بحثاً عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها تكون قد فقدت أدوارها الحقيقية فى داخل الحالة الشعرية المطروحة، ويستشهد الناقد بمثال طريف بقوله : إن إحصاء قوالب الطوب المتخلف عن هدم المعبد لا يعطينا سوى فكرة باهتة عما أقيم فيه من شعائر وصلوات، وبهذا تظل الصيغة الشعرية هى التى تكون قادرة على تحديد البنية اللغوية فى القصيدة.

ويعود الناقد مرات ليؤكد أهمية اللغة فى القصائد الجديدة، ويقول أن الشعر الحداثى التجريدى [لم يعد تجربة فى الحياة بقدر ما أصبح تجربة فى اللغة، وعملاً

فى الثقافة، وأن الأفعنة التاريخية والأسطورية التى يستحضرها لا تلبث أن تتلاشى وتضيع، كما تضيع بالتصادم السياقات التى يقطع منها إشاراته ورموزه، ولا تبقى بعد ذلك سوى عملية تنوير اللغة مصدراً منظماً لجمالية هذه الشعرية].

وإذا كان [جاكوبسون] وهو أول من شرح وظائف اللغة الشعرية، قد ألغى الوظيفة التعبيرية أو الإشارية، فقد أصبحنا نراقب اطراد العلاقة بين تغييب تجربة التعبير عن الواقع من ناحية وتنوير اللغة الشعرية من ناحية أخرى، ويصبح النشاط اللغوى وهو أبرز ما يطرحه العمل الإبداعى فى هذا السياق علامة التحديث الشعرى المعاصر ولكى يعطينا الناقد نموذجاً للتركيب اللغوى فى صورة يرضاها يستشهد بنص للشاعر محمد عفيفى مطر :

الليل فى آخر السهل عفافير ينتفضن عن
الريش بقايا القطر أضغاث النباتات هباء الذر
والغبشة، يسلمن المناقير إلى دفء الجناحين.
النهار التّم فى أعضائه واصاعدت شيبته من
تحت حناء الذرى
الصخرة تأوى للنعاس الرطب والهوة تثنائب
والقرية جرو مرح لاذ به النوم البعيد

ويقدم الناقد تحليلاً لبعض التراكيب اللغوية من مثل [بقايا القطر / أضغاث النباتات / هباء الذر] وغيرها، فالشاعر هنا يسعى لالتقاط أطراف بعيدة ويظل يقيم بينها بشكل تركيبى وتشكيلى مطارحات دلالية متوالية وهنا يتعمق الإيحاء الشعرى ويوغل فى الاستبطان، حيث يتلاشى القطر، ولا يبقى منه سوى الندى، تنعس النباتات وتطفو أضغاث الأحلام وتتحول الصورة بكاملها إلى [هباء ذرى يسبح فى ضوء شعرى رقيق] ويلاحظ الناقد أيضاً أن قيمة هذا التركيب المتتالى مثل المونتاج ستتأثر لو أننا أضفنا حرف عطف بين هذه الجمل والتراكيب المتتالية لأننا لو فعلنا ذلك لقتلنا فيها روح الصورة الشعرية التى تجمع الأطياف المترابكة. إن قيمة مثل هذا التركيب لدى الشاعر أن أصوله حقيقية وهناك تجاور على مستوى الحقيقة بين الغيمة والليل والنهار والصخرة والقرية والجرو وهى تمثل فى جملتها

تشكيلاً متجاوزاً متجاوزاً له أثره غير الواعي على الأقل في نفوس القراء على عكس تراكيب أدونيس على سبيل المثال فعناصرها متنافرة لا يربط بينها رابط عضوي حميم على مستوى الواقع بدايةً.

وفي مثال آخر يوضح لنا الناقد كيف يفشل التركيب اللغوي في أن يفضي بنا إلى شيء ولنقرأ هذا النموذج لحسن طلب :

عن عنبي ردى خيلك

إنى سوف بأكثرك أرد أقلك

وبهاتانك .. منهلك

ويلى منك

ومنى ويلك

أحببتك حباً :

لو قد تحتك كان أقلك

أو لو قد فوقك كان أظلك

أو لو قد حولك

من لى بك.. بى من لك

إن تغيير ترتيب الكلمات في البيت الأخير على سبيل المثال لا يفضي إلى شيء بالمرّة، لعل فيه ما يدل على مهارة شكلية فارغة المحتوى، وتظل الدلالة تنتقل على لحن أساسى بدون فائدة لهذا الانتقال، الشاعر هنا غير قادر على استراق السمع لمنظومة الحياة الحديثة والعصرية. لقد فشلت اللغة في هذه القصيدة في خلق أية دلالة قادرة على أن تتقاطع مع نكهة الحياة وينهى الشاعر قصيدته هكذا :

سوف بشملى .. شملك

ويلك

ما كان أجلّ خروجك لى

تحت الدوح

وكان أجلّك

ويلك

وفى سخرية لاذعة يعقب الناقد : [ولا أعرف أية بلاغة تكمن فى حذف الفعل من جملة "سوف بشملى شملك" فالوزن يستقيم، والجلال الذى يحاول الشاعر أن يضيفه على خروج الحبيبة صيغة لغوية فارغة، فالتجربة مكرورة، والوعد مبذول، والحياء تمور فى اتجاه مخالف لما تقضى إليه صيغ الشعر المأثور - شفرات النص ص ٨٤].

ويثير الناقد لدى القارئ شعوراً بالطابع الإسمى المفرط لتراكيب الشاعر فهى تخلو تماماً من وجود الأفعال وهذا يجسد حالة من الاستلاب الشديد، كما يجسد حالة التسيؤ [التي قرئت فى وجدان الشاعر وحفزته إلى الاستجداد فى المستوى اللغوى بالصيغ القديمة واستثارة شكل التنبيه الصوفى فى "سورة الرحمن" مما يعمق الحس الغيبي فى مواجهة الأحداث ويطمس إمكانية الخروج من هذه الدائرة - السابق ص ٨٧].

ويضرب الناقد مثلاً آخر على مشكلات التركيب اللغوى من خلال تجربة الشاعر أدونيس فى تركيباته اللغوية قد يتراكم كم كبير من الانحرافات اللغوية والإبهام الدلالى والتضاد مع ارتفاع كثافة التخيل والتشتت مما يؤدى إلى فشل كامل فى إمكانية التعامل مع لغته الشعرية. وقد يحدث عنده أحياناً نوع من التضاد بين بنية التعبير الجزل المنتظم من ناحية وما يدل عليه أو ما ينتهى إليه من تمزق من ناحية أخرى، وقد يحضر الشاعر الأشياء بعناية موسيقية ودلالية فائقة ثم يلقى بها فى محرقة التدمير المعنوى، ولنضرب مثلاً على ذلك من خلال هذه المقطوعة من عمله "إرم ذات العماد" :

ورأيت - كان الغيم حنجرة

والماء جذراً من الذهب

ورأيت خيطاً أصفر دبقاً

خيطاً من التاريخ يعلق بى

تجتز أيامى وتعقدها

وتكرها فيه يد ورثت

جنس الدمى وسلالة الخرق.

هذه المقطوعة تستشرف الماضي وفي الوقت نفسه فإن عين الشاعر على المستقبل، ومن هنا نمثلئ بالإحساس بالزخم التاريخي الغيبي الملئ بنكهة الحضارات القديمة البائدة، أما الصياغة فهي تقليدية أيضاً من حيث اللغة وتساوى عدد التفاعيل مثل الأسلوب الكلاسيكي تماماً مع تغيير طفيف ذكى فى القافية . وفى هذه الأبيات يستحيل الغيم إلى حجرة والماء إلى جدران من اللهب أى تتبادل عناصر الكون مواقعها، وتتحول الحياة إلى حرائق، ونلاحظ آلية تغيب الدلالة من خلال كسر السياق المنطقي، ويتم هذا الكسر بأسلوب الجمع بين الأضداد مثل [الغيم - حجرة] [الماء - اللهب] مما يجعل القارئ فى حيرة من أمره حيث تهرب منه الدلالة تماماً، كما تتكون فى المقطع مجموعة من المتواليات الصوتية ذات الطابع الغنائى، فيتكرر الفعل [رأيت] مرتين، وكلمة [خيلاً] مرتين، ويتكرر الجار والمجرور وكذلك يتكرر المضاف والمضاف إليه وهكذا، بحيث تؤدي مثل هذه التراكبات إلى توازيات غنائية تتضاد مع غياب الدلالة مما يؤدي إلى فشل محقق لدى القارئ الذى تعود أساليب تقليدية فى التعامل مع النص الشعري.

لقد اتفق ناقدنا مع تجربة محمد عفيفى مطر واختلف مع تجربة أدونيس، ولقد حدد لنا بالضبط سر الاتفاق والاختلاف مع تجارب شعرية تنتمى إلى سياقات متلاحقة، ويمكن وصفها جميعاً بانتمائها لتجربة المجاز اللغوى الكثيف، ولكن الناقد دقيق تدقيقاً شديداً فى تبيان أسرار الاتفاق والاختلاف من خلال مناقشته لحديث أدونيس فى أحد تصريحاته : [كل لغة تمثل ماضياً.. هذه هى مشكلة الشاعر، لكى أحل هذه المشكلة أستعين بطرق تجعلنى أدخل هذا الماضى، مثلاً : أحاول أن أتصور اللغة مثل أنية مليئة بأشياء ماضية، لا مليئة وحسب، بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماض، بل أكثر : إننى أجدها فى شكل ماضى. أول ما أعمله : أن أفرغ هذه اللغة من محتواها وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي، ثانياً : إيدال علاقاتها بجاراتها . ثالثاً : أغير النسق الموضوعية فيه كقصيدة، وبهذه الأفعال الثلاثة يخيّل إلى أننى يمكن أن أبكر لغة جديدة].

ويتفق الناقد مع أدونيس على أن هذه دائماً هى طريقة الشعراء فى إعادة التشعير اللغوى عن طريق المجاز والرمز، ولكن الناقد يحدد فرقاً بين التعبيريين والتجريديين، فالأولون يستفيدون من الشفرة فى إثراء مواقف الحياة، أما التجريديون فهم يلغون الواقع النفسى والاجتماعى، وهكذا يرى الناقد مدى الاستلاب الذى يقع فيه الشاعر التجريدى ويمعن فى تطبيق هذا التصور على

*تجربة أدونيس، ويجد أن هناك خاصيتين أساسيتين فى شعره الأولى أنه يفجر الجملة الشعرية عن طريق تضخيم مكوناتها، فالفاعل عنده على سبيل المثال ليس كلمة واحدة، وكذلك الحال فى باقى مكونات الجملة النحوية فيما عدا الفعل، والثانية هى التقاء مكونات لا تلتقى عادة فى لغة العرف مثل "زهرة الكيمياء" و"إقليم البراعم" و"غابة الرماد" وهى تربط بين عناصر شديدة التباين لكى ينتقل بنا من الإدراك الحسى العام للعالم إلى الإدراك "المفهومى"، ويعمل التجريد العقلى على تدبير معطيات الحواس التى تساهم معاً فى تكوين صورة العالم، وهنا تغلب كفة النشاط الذهنى على النشاط الحسى بدلاً من التفاعل الفكرى والجمالى بينهما [أساليب الشعرية ص ١٨٧].

يبحث صلاح فضل عن الدلالة المتناسكة، وليس المشتتة حتى يتمكن القارئ من أن يبنى حدثاً متخيلاً وأن يمسك بعاطفة محددة . يقول أدونيس :

سقطت نجمتان

فوق رأس الغريب المسافر، مرت سحابه

فهوى، يأخذ التحية

نخلة تتساقط والدمع ينقش أوراقها الذهبية؛

نخلة علمتها الكآبه

أنها ترجمان

أنها دفتر عربى الكتابه

علمته الكآبه

فى سياج الحدود الخفيه

أنه أول المكان

والرياح البقية

ويتصل حديث الناقد، فىرى فى المقطوعة السابقة شتاتاً بالرغم من شذرات الإشارات المتصلة بمنظومات دلالية مسبقة [السابق ص ١٩١] مثل تساقط النخلة على العذراء، والدفتر عربى الكتابة، وغير ذلك مما قد يحيلنا إلى غربة المتنبي فى شعب "بوان" حيث الفتى غريب "الوجه واليد واللسان" ويحتاج إلى "ترجمان" بالإضافة إلى

نخلة "عبدالرحمن الداخل" ذاتها، ولكن كل هذه العناصر يتم استحضار قضاياها بشكل متكامل فهي مجرد تداعيات حرة تتضارب على سطح النص وكل ما تفعله أنها توحى بدلالات عديدة كلها في منطقة الاحتمال . لقد فقد النص تماسكه الداخلي في تصور الناقد، ومارس الشاعر نوعاً من الفعاليه الجمالية غير المعهودة في الشعر العربي - باستثناء نموذج أبى تمام - وقد تربى القارئ العربى على حس مختلف مما يجعل هذه الكتابة تمثل صدمة في التذوق وفى الوعي الشعري. إنها صدمة الحداثة التى يتهمها الناقد بأنها تجربة فى اللغة وفى الثقافة وليس فى الحياة لقد صارت عملية تثير اللغة هى هدف الشاعر كما سبقت الإشارة.

ويضع الناقد تصوره لعلاقة شعر الحداثة بالتصوف ولكنه يفصل بين التجريبتين فالشعراء الصوفيون فى تراثنا هم أول من مارسوا التفسير اللغوى عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والذنبوية وإدراجها فى مناخات رمزية جديدة ولكن تجربتهم الحياتية تظل تمثل [خلفية ضابطة] تتأسس عليها الشفرة اللغوية فى الشعر، أما الشعراء التجريديون فهم يمارسون التفسير أيضاً دون أن تكون هناك مرجعية أخرى سوى التجربة اللغوية والشعرية ذاتها مما يجعل متابعة القراءة أمراً مرهقاً للقارئ النائه بين عدد لانتهائى من الاحتمالات الدلالية ويتوقف نجاح القراءة على ثقافة وخبرة كل قارئ، دون تمكن من الكشف عن قواعد عامة للتعامل مع هذه النصوص.

ويتحدث الناقد عن الصورة الشعرية فى العصر الحديث حيث طابع حضارى مختلف يتعامل فى كل يوم مع مئات الآلاف من الصور المتوالدة، وقد تعرف الإنسان علمياً وفسيولوجياً بوظائف الدماغ والشبكة البصرية وترجماتها وعلاقة ذلك بالوظائف اللغوية والإشارية، وعلاقة نُظْم التشكيل البصرى بالمعطيات الحسية، ويتعاطم كل يوم ادراك دور اللغة فى تكوين الرسالة البصرية وتفسيرها أو التقاطع بين الإدراك الحسى واللغة، فالرسالة البصرية تتشكل باللغة، ليس من الخارج فقط بل من الداخل أيضاً، وفى الطبيعة البصرية ذاتها وبإضافة الرصيد الانثروبولوجى للمخيلة البشرية نفهم أكثر طبيعة التداخل والتفاعل بين النظر والخيال الشعري، ويرسم لنا الناقد مخططاً لتحول الحس إلى أفكار مجردة فى خلال عملية التصوير الشعري بالطريقة التالية :

حس ← إدراك ← صورة مدركة ← صورة مستثارة ← صورة
متخيلة ← فكر مجرد

ومن هنا نفهم كيف تطرح القصيدة نموذجاً إنسانياً يتخذ أبعاداً ميتافيزيقية واضحة ويمتد بظله على النص بأكمله، ويبدو الشاعر كما لو كان يفكر بصور الأشياء. ويقرب لنا الناقد آلية التصوير في الشعر الحدائى الذى يتخلص تقريباً من الطابع الحسى التعبيرى ولكنه إما أن يغرق فى التجريد العلقى البحث مثلما حدث عند أدونيس، وإما أن تظل المرجعية الحضارية والثقافية حاضرة فتجعلنا قادرين على التفاعل مع الكتابة مثلما يحدث عند الشاعر محمد عفيفى مطر فالشاعر يحاول الغوص إلى ما وراء المادة دون أن ينفصل عنها ليحدث نوعاً من المفارقة القريبة ونحس بشفافية عملية التخلق ذاتها.

ويبحث الناقد فى موسيقى القصيدة الجديدة ذات الطابع الإيقاعى الذى لا يتناقض معه اعتماد التفاعيل التقليدية بين الحين والحين، فالتفاعيل فى تجربة أدونيس على سبيل المثال تتداخل وتتراكب وتتحرف لكى تقدم تشكيلات متخالفة ومتقاطعة وتكون النتيجة الكلية هى احساسنا بنموذج إيقاعى مغاير يخترق شفرة الوزن ليخرج إلى شفرات جديدة متنوعة تنتظر - حتى الآن - إمكانية ضبط معاملاتها، بحيث يكون الانحراف النغمى مراوحة وتحفيزاً وبحثاً مباطناً للتجربة الشعرية وتظل هناك باستمرار شهوة ابتكارات نغمية تتجاوز الأنغام المنظومة المستقرة فى الأعراف الشعرية المعهودة.

ويواصل الناقد تتبع الأنشطة الصوتية الدقيقة من خلال مخارج الحروف وتتابعها والإصااة فيها فيقرأ هذا النص للشاعر محمد عفيفى مطر :

رجل وامرأة تفتح فى عروة ثوبيهما الشفيين

بخوراً ولبانا زاكياً، تفتح فى الطوق هلال

خفق نهدين، حفيف المخمل الناعم بالحلمة،

والمرأة تمشى خضرة معتمة فى

هودج الليل ويمشى الرجل النائم يقظان،

يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياهاً

وارتعاشاً ودماً تصهل منه الخضرة الدافئة

القمح ربا للركبتين، اخضرت الطينة
أوراق الشفاه اصّاعدت عليقة عطشى،
اقترب، قبلة توشك ...
عقد الكهرمان اساقطت حباته وانتثرت
تومض ما بين النجيل الغضّ تهوى ظلمة لامعة
بين الشقوق
انفتحت ذاكرة الطير، جناح دافئ ينبت ما بين الحواس الخمس،
عش لجثوم الهدأة الخالقة
الأرض وإغراء الشقوق
السنبيل، الذاكرة انصبت بما تحمل من إرث وليل
ذوبان الخلق فى الخلق انشطار الخلق فى أعضائه
أفعت وأفعى
عبثا يلتقطان الكهرمان
اشتبك الماء بلحم الأرض فى
عشر لغات حية العناب
قمح تتطوى أعواده الهشة، قش، وبشاشات
تكسرن وعرشاً يفسح الهيش، اشرببت
بهجة الجوقة بالعشب الأناسيد تتاوش
السماء اتسعت
والأنجم ازداننت بما
يرسم الكحل عليها ازدهرت عليقة القبلة،

صلصال - له النعمة والمجد - ارتوى،

تحت اللسان احتشد الطير

وكحك الأقرباء السكر الذائب فى ماء الشعير

احتشدت فى نكهة الحلم حروف المد والقصر،

وصلصال - له النعمة والمجد - على يابسة

العرش وقوس الأفق والماء استوى

ويلفت الناقد النظر هنا إلى هذه الصيغ الصرفية ذات البنية الصوتية والدلالية الخاصة فى : [اصاعدت - اساقطت - انصببت - اشرابت - الخ] ولها غرابة تفارق المعجم الشعرى المتداول، وتتجمع فى هذه الصيغ وفى غيرها حزم صوتية متواشجة نتيجة التشديد من ناحية واستقطاب الحروف المتماثلة من ناحية أخرى، مما يتجاوز التوزيع الصوتى العادى ويخلق إيقاعاً جديداً له طابع خاص ويمكننا أن نتابع مثلاً صوت "الفاء" فى : [تفتح فى - شفيفين - خفق نهدين - حفيف المخمل] وصوتى "القاف" و "العين" فى : [أوراق الشفاه - عليقة عطشى - اقتراب - قبله - عقد الكهرمان] وصوتى "السين" و "الهاء" فى : [أعواده الهشة - قش وبشاشات - وعرشاً يفتح الهيش - اشرابت بالعشب الأناشيد - تناوش] وهكذا، وهذه الحزم الصوتية لها فوائد عديدة منها إثراء المستوى الصوتى وبالتالي الإيقاع اللغوى، وكذلك تجانس الخيوط فى النسيج اللغوى بما يكاد يوحى بوظائف إيقاعات التعاويذ وطقوس السحر، وبحيث تتكون هذه التيارات الصوتية القادرة على تخدير الحس، والاستلهاج الساحر عند المتلقى من خلال إطلاق أقصى الطاقات الصوتية الكامنة فى اللغة [فإذا تمثلنا من جانب آخر الموقف الشبقى العام فى المقطع وطابعه الحميم، كانت هذه الحزم الصوتية وسيلة فعالة فى خلق مناخ الهمس والأسرار - السابق ص ٣٣٧].

مصادر ومراجع

- ابراهيم شكر الله (١) مصارع العشاق : التناقض بين المطلق والمحدود - دراسة مخطوطة.
- أدونيس (٢) صدمة الحداثة - دار العودة بيروت ١٩٧٨.
- جابر عصفور (٣) تجريب القصيدة المحدثه - جريدة الحياة ١٧ أكتوبر لندن ١٩٩٣.
- جيون كوين (٤) بناء لغة الشعر - ترجمة أحمد درويش - مكتبة الزهراء - القاهرة ١٩٨٥.
- (٥) اللغة العليا - ترجمة وتقديم أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة - سلسلة المشروع القومي للترجمة - القاهرة ١٩٩٦.
- خيرة خمر العيين (٦) جدل الحداثة في نقد الشعر العربي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٦.
- رومان جاكوبسون (٧) ما الشعر - مجلة الكرمل - العدد الأول - قبرص - شتاء ١٩٨٨.
- شكري عياد (٨) انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر - عالم الفكر - المجلد التاسع عشر - العدد الثالث - أكتوبر ١٩٨٨.
- صلاح فضل (٩) أساليب الشعرية المعاصرة - دار الآداب - بيروت ١٩٩٥.
- (١٠) شفرات النص - دار الفكر - القاهرة - باريس ١٩٩٠.
- كمال خير بك (١١) بناء القصيدة الحديثة - مجلة مواقف - العددان ٤١-٤٢ - بيروت ١٩٨١.
- مكرم برادبيري (١٢) الحداثة [مع مؤلف آخر هو جيمس ماكفارلن] - ترجمة مؤيد حسن فوزي -

الفصل الخامس

دار المأمون - وزارة الثقافة والإعلام -
بغداد ١٩٨٧.

- محمد بسرادة (١٣) اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم
الحداثة - مجلة فصول - المجلد الرابع -
العدد الثالث - إبريل - القاهرة ١٩٨٤.
- مصطفى عبدالعال الطيب (١٤) الحداثة - مجلة الفعل الشعري -
العدد الأول - القاهرة ١٩٩٣.
- عبدالمنعم تليمية (١٥) مداخل إلى علم الجمال الأدبي -
دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٧٨.

حالات



خاتمة

لقد سعى هذا الكتاب لدراسة نموذج نقدي مهم في حياتنا الثقافية، نحن في حاجة إليه وبخاصة بعد أن خفت الجهد النقدي لفترة طويلة، ولم يعط سوى حالة من الاجترار والدوران في حلقات مفرغة. وظلت القيود المفروضة تسيطر على كلمة النقد داخل أفق محدود غير قادر على الاتساع والإحاطة بحياتنا وانشطتنا العقلية والثقافية والأدبية. وظلت وحدة النموذج تغلق الطريق أمام أي ابتكار أو حميمية.

ولقد ضرب ناقدا صلاح فضل مثالا رفيع المستوى لكيفية العمل النقدي الحر غير المشروط في ضوء استنارة عقلية مستفيدة من المنهج البنوي بشكل أساسي. كان الناقد في كل جولة يتردد بين الكلي والتفصيلي بشكل محسوب، ويظل يناور نقدياً بين الجوهرى الشامل من ناحية، والجزئى مضمونياً أو تقنياً من ناحية أخرى، بحيث تصبح المقاربة النقدية قادرة على حصار العمل الأدبي وتفتيته وتحليله على المستويين ليعطينا أدق تصور ممكن حول هذا العمل.

لقد طرح الناقد تصوره عن أسطورة العربى وبدأوته الفطرية فى شعر المتنبى، وعلل قيمة الموشحة من خلال كونها ثورة موسيقية وجمالية حققت دفعة تاريخية لإنجازات الشعرية العربية. كما درس خصوصية شعر شوقي فى إطار التوجه الإحيائى الذى يتقاطع مع التحفز القومى أمام التحديات الغربية، ويستعرض هذا الكتاب أيضاً رؤية الناقد لقصيدة الشعر الحر، وهذه المنطقة من إبداعنا الشعرى تمثل لب العمل النقدي للدكتور صلاح فضل وفيها صبّ معظم جهده، وأبرز لنا بشكل جلى كيف تتعانق التقنيات مجتمعه : بناء ولغة لخلق الحالة الفنية للنص، على عكس ما كان فى المرحلة التالية منذ أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات حيث انتقل محور الشعرية إلى اللغة الشعرية بالذات بعدها بطل النص الشعرى، وهذه إضافة شديدة الأهمية تلقى الضوء على حقبتين أساسيتين فى تاريخنا الشعرى فى الخمسينيات وما حولها، وفى السبعينيات وما حولها.

لقد كنا فى هذا الكتاب نعيش مع حالات كشفية أكثر من كونها نتائج حتمية أو قوانين جاهزة، فالناقد بحسه النبوى الرهيف أقرب إلى التجريب منه إلى القطع والإطلاق، إنه يفترض، ويتخيل، ويجرب ويغامر : يغرف بيد من القوانين الجاهزة شيئاً، ثم يغوص فى التجريب والمحاولات الانطباعية السريعة فى مرة، والعميقة فى مرات، لكى يطرح أشياء لم تكن نتوقعها، وهكذا تتحدد نظرية الناقد الخاصة، من خلال الاندماج التام بالنص موضوع الفحص فيحدث التفاعل الذى يمكن الناقد من وضع الافتراضات ذات الطابع التأملى شديد الأهمية لفهم النص وسبر غوره.

رحلة ناقدنا تضعه بجدارة فى قلب حركة الحداثة بكل ما تملكه من تعدد دلالى، وتنوع فى الاستنتاج يكفل لنا فرصة الإحاطة الشاملة بالنص، وهذا هو الدور المهم الذى يقوم به النقد المعاصر فى إطار التوجه الحداثى . لقد انتقل الفكر النقدى الجديد من حس الجاهزية والقياس الثابت إلى حس التجريب والنظرة العميقة الشاملة داخلياً وخارجياً.

لقد وصل هذا الكتاب إلى نظرية الناقد الأدبية التى تتناقص تعدد الدلالة فى قصيدة الشاعر العربى، وترى تعدد المستويات فى كل نص أدبى، والناقد دائماً يحتاج إلى ثقافة عريضة متنوعة المصادر لكى يتمكن من أن يتعامل مع النص الحداثى، يحتاج المبادئ النقدية للسانيات والأسلوبية وعلم الجمال وما سُمى أخيراً بعلم الأدب، ويحتاج إلى منطق فلسفى كبير يلم شتات كل المعطيات الفكرية والجمالية الجزئية فى سياق شامل يدفع بنا إلى رؤى جديدة تثرى الحياة وتطورها، ولقد كانت فلسفة البنيوية فى رحلة الناقد قادرة على خلق الكيان الكلى لرؤية الناقد، وهى التى تكمن وراء كل هذه التساؤلات، والتى تصل إلى منظومة مفاهيمها من خلال الممارسة التطبيقية التى يتفاعل فيها الذهنى مع العفوى بأسلوب مغامر خلاق، يجعل القارئ يحس بالمتعة، ويتعرف على مناطق جديدة فكرياً وثقافياً فى الوقت نفسه، وهذه هى خلاصة العمل النقدى الكبير.

ملحق



نماذج من مؤلفات الناقد

قراءة نقدية في بيت من الشعر

أسطورة العربي^(*)

ليس عبثاً أن يكون المتنبي شاعر العربية الأول على مر العصور، وأن تختزن الذاكرة الجمالية له من الآيات أضعاف ما تحتفظ لغيره ؛ فهو الذى استطاع فيما يبدو أن يستثمر الخواص الأنثروبولوجية للإنسان العربى، ويبلور عالمه المثالى فى أقمار صغيرة، أطلقها فى سماء اللغة فاحتلت مدارها فى الأفق المرئية. ومع أن هذا الإنسان يجور عليه التاريخ ويجور عليه الزمن غالباً، وقد سكن البادية والحضر، وانتقل عبر المراحل المختلفة من إقطاعية ورأسمالية، وما زال يعيشها فى آن واحد - إلا أن القرار العميق لوعيه حتى الآن يظل منفلاً من قبضة الزمن، فلا يحلو له إلا أن يسكن الأسطورة، ويصدق حرفية الزمن، ويبيع الدنيا بأكملها من أجل كلمة حلوة فيعبدها، وهو الذى أنتجها.

والخيوط الذى أريد أن أمسك بطرفه الآن هو استمرار العنصر البدوى فى وجدان الإنسان العربى، وهمينته على تصوراته بحيث يشكل لب أسطوريته ورؤيته لذاته، ولن أقف عند مقولات ابن خلدون الشهيرة فى التحليل والتعليل، وإنما أدعوكم - لقراءة هذا البيت الشعري من المتنبي ؛ فالقراءة الصامتة لا تقوى على استحضار جميع عناصره - وإنما لإنشاده والتغنى به ؛ على أساس تمثله كصوت جماعى يعبر عن الضمير القومى والنموذج المثالى للإنسان العربى، كما يتم استقطاره جمالياً فى بضع كلمات من الشعر :

الخيَلُ واللَّيْلُ واليَبْدَاءُ تَعْرِفْنِي والسَيْفُ والرُّمْحُ والْقِرْطَاسُ

ثم أعرض عليكم قراءتى الصامتة المتأملة له، وأجزها فى بضع نقاط : الأولى تتصل بتركيب البيت وبنيته، والثانية بالعالم الذى تستثيره ؛ والثالثة بالمدى الذى تصل إليه فى تجسيد أسطورة هذا الإنسان.

أما البنية الشعرية لهذا البيت فهى نموذجية ؛ لأنه يكاد وهو جزء من قصيدة طويلة يشكل نصاً مكتملاً ؛ إذ يحقق الشرط الأساسى للنص، وهو التحديد، وتراتب

(*) عن كتاب "أشكال التخيل".

العناصر، والاكتمال الدلالي التام . فلنسا بحاجة لما قبله وما بعده، وما يكمن فيه من عناصر محددة قد تم تنظيمها حول بؤرة مركزية حتى غدت بنية متماسكة قوية- فلنتمعن في هذه العناصر وعلاقاتها.

يبدأ البيت بذكر الخيل، وهي أنسب مواد الكون العربي للاستهلال، فالخيل معقود بنواصيها الخير، وهي علامة الفروسية والنبيل والثروة المادية والمعنوية، وهي اسم جنس لا يتمثل في جواد ولا فرس محددة ينحصر فيهما، بل يشمل في العالم الخارجي كل ما يطلق عليه خيل، وهي مناط اعتزاز العربي بعرقه وخيلائه بذاته، وربما كانت ترتبط من الوجهة الإيتمولوجية أيضاً ببواعث القوة التي تتجاوز المادة لتعبر عن قدرات الإنسان في التصور والتخيل، فلا بد أن تكون ثمة قرابة في قاع اللغة بين الخيل والخيال، تمر عبر انعكاس الظل السريع على الأرض حتى تصل إلى درجة التجريد عندما يُغمض الإنسان عينيه ويرى الخيال ببصيرته . وخيل المتنبي على وجه الخصوص تملك طاقة مثيرة للخيال العربي العريق.

اختار الشاعر كلمته الأولى ووضعها بإيجاز وتركنا نسهر ونسمر عليها، ثم وضع إزاءها كلمته الثانية : الليل، وحشاً في جوفها عنصراً آخر من هذا الكون الذي يجسده، ومع أن اتساق البنية الصرفية والتقنية الداخلية هما أبرز ما يلتفت الانتباه للوهلة الأولى في الجمع بين الليل والخيل - إلا أننا لا نلبث أن نستشعر أن ثمة شيئاً عميقاً يربط بينهما غير هذا النسيج الصوتي القريب، فالخيل هي ظاهر الوجود العربي ومناطق حركته، والليل هو باطن هذا الوجود وسر سكونه . ثم ألا يحمل التشاكل الواضح بين الخيل والليل تشاكلاً آخر خفياً يثير عالم الحب والمستور في حياة الإنسان العربي، لا عن إهمال، بل عن فرط أهمية وحفاوة؟

هل لنا أن نتصور الليل كناية عن المرأة، تحجب ما لا ينبغي أن يذكر، وتقع في تلك المنطقة المبهمة التي يحدس بها الإنسان دون أن يتبينها بوضوح؟ وعندئذ يبرز رابط التشاكل الدلالي في الركوب بين الخيل والليل، مع ملاحظة هامة : وهي أنه لم يقل ذلك صراحة، وإنما أوشك أن يحينا إلى الذاكرة الشعرية لنستحضر طرفة بن العبد وهو يعدد ملذاته في الحياة ويحصرها في ثلاث : الخيل والمرأة والخمر. بيد أن المتنبي أقرب إلى طبيعة السلوك العربي عندما يضع حجاب الليل على وجه المرأة، فيترك لكل قارئ أن يغنى على ليله وليلاه، إنه بذلك يضمحل الحب ولا يعترف به بل يصبح بوسعه أن يتبرأ منه قليل صاحبنا ليس بالضرورة ليل الصب العاشق الذي يقول :

نَهَارِي نَهَارُ النَّاسِ، حَتَّى إِذَا دَجَا لَيْلُ اللَّيْلِ هَزَّتْنِي إِلَيْكَ
فَقِرَانُ الْخَيْلِ وَاللَّيْلِ يَظَلُّ مُتَحَقِّقًا فِي الْمَسْتَوَى الصَّوْتِي؛ مُمْكِنًا فِي
الْمَسْتَوَى الدَّلَالِي.

وتأتى البيداء لتضع المكان المفتوح إلى جوار الزمان المغلق، فهي تتحرر من النمط الصوتي المائل في الثنائية السابقة، وتقدم عنصراً ثالثاً مركزياً في أسطورية الإنسان العربي، يفسح للخيل ميدان حركتها، ويضع للمرأة - أو الليل - إطاره الجمالي المحبب؛ وشهيرة هي أبيات المتنبي في حُسن البداوة غير المطلوب بالتطرية والصناعة، وافتتانه بالفطرة والطبيعة. البيداء إذن تقدم الفضاء الغنائي المثالي الذي تمرح فيه الخيل وترعى الظباء الأوانس. البيداء هي التي تطويها الخيل وتسكنها الجسان، ويغمرها الليل دون أن تقلقه المصابيح المرتعشة في شوارع الحواضر. غير أن كلمة البيداء الممدودة المفتوحة لها وظيفة أخرى في السياق الشعري، فهي الثالثة من العناصر المعدودة، ولا بد أن تكون أطول منها في المقاس الصوتي، هكذا تقتضي تقنية النسيج الشعري، وهي بذلك تتيح الفرصة للمنشد المبالغ أن يمد صوته ويضم العالم في كفيه حتى يصل إلى أطرافه. غير أن ثمة نواة دلالية أخرى للبيداء لا ينبغي أن نغفلها، فهي مهد الفصاحة ومواطن اللغة البكر ومقر الشعاعية، وشهيرة هي تقاليد أهل الحواضر في دفع أولادهم ليرضعوا لغة البيداء في صباهم حتى تشب على النقاء المثالي، والجمال الفطري البسيط، وتبرأ من تراكمات الحضارة وتلوث التاريخ. إنها المكان الذي ينفي الزمان ويبطل فعاليته.

والمتنبي هو الصوت الشعري الذي انتصر للبيداء وكرس أسطورتها ودمر سخريّة أبي نواس من بُدائيتها وسذاجتها، فحصر تأثيره في الذوق العربي، وردّه إلى حلاوة التغنّي بالطبيعة وعناصرها الفاتنة.

البداوة إذن هي كلمة السر في عالم المتنبي المتناقض المشبع بشهوة السلطة ومجد الكلمة، وهي خاتمة التلوث الأول وجوهر فحواه. لكن ما شأن هذه العناصر الكونية والحيوية التي تمثل منظومة الشعر؟ ما الذي يقوله عنها المتنبي بعد تعدادها وترتيبها واختيار رموزها؟ ما الذي يسنده إليها؟

هنا نجد المفاجأة الشعرية التي تعتمد على المفارقة، فهذه العناصر هي التي تعرف الشاعر وتألفه، وهي التي تمارس فعل القرب الإدراكي منه، على عكس ما هو متداول من معرفة الإنسان للطبيعة، إنهما يتبادلان المواقع، بحيث تقوم الطبيعة

بدور الإنسان في المعرفة والإدراك، ويقوم الإنسان - الممتبى - بدور هذه العناصر الخالدة في الشهرة والبروز وقوع حدث المعرفة عليه. فالشاعر ينتصب في مقابل العالم، وتُمر مظاهره عليه معترفةً به، وحتى القارئ الذي تلفحه التاء في "تعرفنى" يدخل بدوره في هذه الدائرة فأنا الشاعر هي المركز، والعناصر من حولها محيط يدور على هامشها ويكتسب طرفاً من دوامها وخلودها. ولا يقتصر الأمر على مجرد مبالغة تُفُضى إليها هذه المفارقة العكسية، لأن تأخير الفعل إلى نهاية الجملة الشعرية، واختتامها به يجعلها معقودة عليه، منصبةً فيه، مغلقةً في دائرته.

وإذا كانت هذه الجملة الشعرية الأولى تمثل كياناً وكوناً أنثروبولوجياً مختوماً ببناء المتكلم الشاعر، التي يرى فيها كل مردود للبيت ذاته، ويلتذ بتحويل إشارتها إلى نفسه، وهذه هي وظيفة التماهي الشعرية، فماذا تفعل الجملة الثانية؟

إنها تعيد نثر مفردات هذا العالم الدلالي ذاته، فتختار له هذه المرة عناصر أكثر تحديداً وأقل إبهاماً، إنها تقوم بمزيد من تبئير الرؤية المنداحة في الشطر الأول، فعالم الخيل الموحى بجوانب كثيرة أخذ يتحدد في الحرب وأدواتها المباشرة: السيف والرمح، وبقدر ما بين هذين العنصرين من ألفة التجاور والتكامل؛ فأحدهما أداة الالتحام عن طريق المسّ والآخر أداته عن طريق القذف، حتى ليكاد أحدهما أن يصبح رديفاً للآخر لا مرادفاً له، فإنهما يقومان بدور إشاري محدد للقتال، فهما معاً يقيمان تناظراً دلالياً مع الخيل في مطلع الجملة الأولى، ويستجيبان لما فيها من خيلاء بحسّ عداونيّ جارح، فهذا السيف المسلط والرمح المترصد لا يقعان في الهواء، وإنما يصيبان الآخر المضادّ من بنى البشر، هنا تبرز برأسها خاصية بدوية عنيفة، هي التفرد والعدوانية، الأنا هي محور الكون، وقد تتألف مع عناصره باستثناء الآخر الذي يحصر وجودها ويقاوم امتدادها فتعلن الحرب عليه، هنا تتجلى أسطورة الشجاعة العربية في وجهها السلبي المدمر. فهي ليست تلك الشجاعة التي تملكها النفس العظيمة في مجاهدتها لأهوائها وصراعتها مع ذاتها، وليست تلك الشجاعة المتجالية في الإيثار والعمل من أجل الآخرين، بل هي الشجاعة التي تتجسد في السيف وتحتكم إليه فتحكم على الآخر بالموت.

إن المدى الحيوي للإنسان هكذا لا يمتد إلى أبعد من جسده، وطموحه لا يستوعب غيره، بل لا يرى في هذا الغير سوى عائقٍ لحريته وامتداده ووجوده ذاته.

وتأتى الثنائية الأخيرة مفاجأة مذهشة ثانية، لأنها تشير إلى عالم يبدو فى الظاهر أنه لم يرد ذكره من قبل فى التعداد الأول، عالم القِرطاس والقلم، عالم الكتابة والشعر ؛ أى عالم الكلمة. وهو يعبر عنه بزواج من الكلمات المتعاشية فى أسرة الشعر، والمتاعمة - عن طريق التشاكل الضدّ - مع أسرة الحرب السابقة، فالقِرطاس يقابل صفحة السيف، والقلم يحكى سن الرمح، وكلاهما أداة مكملة للآخر ينتجان فعل الشعر. هنا تصدّنا المقابلة ؛ فالشعر تواصل حميم وفيض على الآخرين، الشعر كلام مجنح لا يتم إلا باحتضان الآخر له، واستجابته لندائه، فى حين أن القتل نفى "لهذا الآخر، لا بد لنا من البحث عن تناسب عميق يكمن تحت هذه البنية السطحية المتفاوتة ؛ ولا سبيل لذلك سوى رد الشعر إلى الحرب، فهو لا يقوم على الوصال المتكافئ، ولا يعتمد على الاستثمار الجمالى للتقارب الأليف، بل يعتمد على الإعجاز والإيهار والاستلاب. الشعر هكذا أداة للسيطرة بحيث تصبح الكلمة نافذة فى العظم مثل السيف وقائلة لإرادة الآخرين، لا سبيل إلى أن يمارس متلقى الشعر - فى وعى المتنبئ - حريته فى القبول والرفض، أو حقّه فى الاختلاف، ليس له هذا الحق أصلاً أمام جبروت سلطة الكلمة. وهنا نكتشف شيئاً آخر، عن طريق التشاكل المتوازى فى الموقع مع العناصر الأولى، فالشعر يقابل الليل كما أن الحرب تقابل الخيل، فلم يكن ليل صاحبنا إذن ليل العاشق المحب المحبوب، وإنما ليل المجدّ فى اقتناص القوافى ونصب شرارك الكلمات القاتلة. لقد أحسنا به الظن عندما حسبنا أنه قد يلمح بالليل إلى المرأة، إنها فى الواقع مستبعدة من مملكته البدوية، إنها مملوكة له وليست طرفاً محاوراً يدخل معه فى علاقة الندّ للندّ عن طريق التواصل المتكافئ الجميل.

فإذا لم نشعر بالارتياح تجاه هذا الاحتمال - فلدينا بديل آخر قد ألمحنا إليه من قبل ؛ هل يقابل الشعر فى الجملة الثانية البيداء المطلقة فى الجملة الأولى، وهو على شاكلتها وابن بجدتها؟ عندئذ يظل الليل مستربلاً بغطائه، مغلقاً على أسرارِهِ.

لكن الغريب أن هاتين الثنائيتين المكونتين للشطر الثانى تصبان فى نفس الفعل السابق وتقومان بنفس الدور الذى يتمحور حول ذات الشعر، فنحن إزاء سبعة فواعل لفعل واحد يشبع إحساس الشاعر بنفسه وتفردِهِ، ويُلغى - أو يكاد - وجود الآخرين لديه، وهذا هو الحس البدوى المضاد للاجتماع والمناهض للعمران، على حد عبارة المؤرخ المغربى العظيم.

والأغرب من ذلك أن يستدرجنا الشاعر حتى نرى أنفسنا فيه، ونحيله إلى أسطورة تكرر العناصر الأسطورية البدوية للإنسان العربي، دون أن نقف على مسافة منه، لنتبين مثلاً أننا لا ينبغي أن نعجب بهذا النموذج لمثالي ونحن "لم نركب جواداً للذة" طيلة حياتنا، ولا نتصور أن نمسك بسيف نجرح به ذبابة، أو نهجر مدننا وحواضرنا كي ننطلق في البوادي مشتتين . وإذا كتبنا شيئاً فكلى نقدمه بأدب وضراعة للمتلقين دون رغبة في مصادرة حريتهم في قبوله أو رفضه، بل إننا كلما وقفنا من هذه الرؤى المائلة في الضمير الجماعي موقفاً نقدياً للكشف عن الاختلاف معها، والدعوة إلى الدخول في ميثاق جماعي يعتمد على التواصل والتكافؤ، ويرتكز على أسس الحرية للجميع، كما ينظمها الأساليب الديمقراطية - كنا أشد حفاوة بمن يحاورنا ويختلف معنا ويمارس حقه الإنساني والجمالي في طرح هذه القراءة، ليعود فينشد بلذة باللغة بيت المتنبي الأسر . أما كيف يطوف صاحبنا بشعر شيخه أبي تمام، ويخلق فوقه، ويتناصّر معه، فحسبنا أن نذكر بيتين، حتى نتبين قرب عالمه اللغوي من عالم الطائي السابق الذي يقول :

البيدُ والعيسُ واللَّيلُ التَّمَامُ معاً ثلاثة أبداً يُقرَنَ في قَرَن

فهو يجمع ثلاثة عناصر، قريبة جداً من عناصر المتنبي المعدلة، التي يستبعد منها العيس، فليس حديث الإبل بالمحبب لديه كفارس، ويضع الخيل السباقه مكانها، ثم يقيم بناءه وخيمته على عموده الشخصي إذ يجعلها تعرفه كما أسلفنا. ثم نذكر بيتاً آخر - أو بعض بيت - لنفس هذا الشيخ الطائي القريب من أبي الطيب :

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِّنَ الْكُتُبِ

لنتجلى أماننا بشكل مدهش بقية عناصر المتنبي من سيفه وقلمه، بصدقه وكذبه، بشجاعته ونبوءته التي تشير إليها كبت أبي تمام. ونرى كيف تتواشج في وعي شاعرنا موادُّ تخيله وتتوارد على لسانه كلمات أستاذه لتنتظم في كون مصغر أكثر دقة وبهاء، ليعكس وعيه بالحياة وتصوره لمراتها وغاياتها.

طراز التوشح بين الانحراف والتناص^(*)

١ - مدائن التوشيح :

جاء في رسالة اسماعيل بن محمد الشقندي في فضل الأندلس : "أما إشبيلية فمن محاسنها اعتدال الهواء، وحسن المباني، وتزيين الخارج والداخل، وتمكن التمسر، حتى إن العامة تقول : لو طلب لبن الطير في إشبيلية وجد. ونهرها الأعظم الذى يصعد المد فيه اثنين وسبعين ميلاً ثم ينحسر، وفيه يقول ابن سفر :-

شق النسيم عليه جيب قميصه فانساب من شطيه يطلب ناره
فتضاحكت ورق الحمام بدوحها هزءا فضم من الحياء إزاره

وريادته على الأنهار كون ضفتيه مطررتين بالمناره والبساتين والكروم والأنسام، متصل ذلك اتصالاً لا يوجد على غيره.

وقد سعد هذا الوادى بكونه لا يخلو من مسرة، وأن جميع أدوات الطرب وشرب الخمر فيه غير منكر، لانه عن ذلك ولا منتقد، ما لم يؤد السكر إلى شر وعربة . وقد رام من وليها من الولاة المظهرين للدين قطع ذلك فلم يستطيعوا إزالته وأهله أخف الناس أرواحاً، وأطبعهم نواذر، وأحملهم لمزاح بأقبح ما يكون من السب، قد مروا على ذلك، فصار لهم ديننا، حتى صار عندهم من لا يتبذل فيه ولا يتلاعن ممقوتاً ثقيلًا . وقد غابة سمعت عن شرف أشبيلية - وهى غناء على مشارفها - فذكرها أحد الوشاحين فقال :-

إشبيلية عروس .. وبعلمها عباد
وتاجها الشرف .. وسلوكها الواد^(١).

فى مثل هذه المدينة الموشحة، بخواصها المادية والمعنوية بنسقتها الطبيعي ونزقها الأخلاقي، ولدت الموشحة الأندلسية. ولن يكون من قبيل الصدفة أن نجد تراسلاً شيقاً بين جماليات المكان وملامح الإنتاج الفنى الذى تخمر فى حضنه

(*) عن كتاب "شفرات النص".

وتشرب روحه، وتشكل بطابعه، ومع أننا سنضرب صفحا عن المنظور التاريخي المشبع في قراءة طرف من تراث هذا الجنس الأدبي الفذ، إيثارا لمقاربة نصه النقدي الفريد، الذى تأسس على بعد آلاف الأميال في مصر على يد ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز"، إلا أننا سنجد تطابقاً مدهشاً بين جملة الملامح الأسلوبية البارزة للموشحة، وبين هذه الصورة الطريفة للمدينة المطرزة اللعوب، وكأنها في بنيتها "تجريد موقعي" كما يقول أصحاب النظرية المحدثنة التى ترمى إلى الربط بين البيولوجيا واللغة على أساس التشكيل الهندسى.

وأول ما يبدو هنا فى الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة المشرقية وخروجها عن إطاره. وهو إنحراف أندلسى فى صميمه، أدت إليه ضرورات الزمان والمكان، وتجلت فى ثلاثة مستويات متراكبة : موسيقية ولغوية وأخلاقية . ومن ثم فإن الجهد النقدي الضائع الذى يتكلفه بعض الباحثين، للمباعدة بين الصفة الأندلسية والموشحات، بإرجاعها إلى أنماط المسمطات والمخمسات المشرقية يغيب عنه الوعي بشبكة العلاقات النصية والتاريخية معاً . وكان ابن سناء الملك صريحاً وقاطعاً فى تحديده لهذه النسبة من أول سطر فى كتابه : "وبعد، فإن الموشحات مما ترك الأول للآخر، وسبق بها المتأخر المتقدم، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق، وغادر بها الشعراء من متردم" (٢). وقد وضع ابن بسام من قبله فى الذخيرة هذه النسبة قائلاً : "وكانت صنعة التوشيح التى نهج أهل الأندلس طريقتها، ووضعوا حقيقتها، غير مرقمة البرود، ولا منظومة العقود، فأقام عبادة بن ماء السماء منادها، وقوم ميلها وسنادها، فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه، ولا أخذت إلا عنه" (٣).

ونقرأ خبراً يورده ابن سعيد فى "المقتطف" يقول : "سمعت الأعلام البطليوس، يقول إنه سمع ابن زهر يقول : ما حسدت وشاحاً على قوله إلا ابن بقى حين وقع له :-

أما ترى أحمد * فى مجده العالى * لا يلحق

أطلعه المغرب * فأرنا مثله * يا مشرق" (٤)

وأحسب أن ابن زهر، وهو الوشاح المتفنن، قد باح في هذا الاعتراف بسر حسده لابن بقي، لا لأنه قد أبدع في مدح أحمد هذا بما لا نظير له، بل لأنه قد عبر عن مكنون سريرته بتحدى المغرب للمشرق بهذا اللون من التوشيح وكان الممدوح قد أصبح هو الوطن، ومدحية ابن بقي هي فن التوشيح . وإذا ألقينا نظرة شاملة على تراث الموشحات، المائل في دواوين الشعراء ومجموعات الوشاحين، مما سجل كتابة وبقيت مخطوطاته، نجد طبقاً لأوفى مجموعة حتى الآن، وهي "ديوان الموشحات الأندلسية" (٥)، الذي قام بجمعه وتصنيفه الدكتور سيد غازي، أن عدد هذه الموشحات المحفوظة يصل إلى ٤٤٧ موشحة، لسبعين وشاحاً، تتوزع بين العصور الأدبية على الوجه التالي :-

العصر	عدد الموشحات	الوشاحين
العصر الأموي	٢	١
عصر الطوائف	٧٨	١٣
عصر المرابطين	١٠٧	١٥
عصر الموحدين	١٥٧	٣٠
العصر الغرناطي	٥٥	١١
عصر مجهول	٤٨	-

وفي مقابل هذا نجد بياناً إحصائياً آخر بعدد الوشاحين من أندلسيين ومشاركة، ممن أوردتهم الصغرى في "توشيح التوشيح" فيصل أهل المغرب إلى ٣٢ وشاحاً وأهل الديار المصرية إلى ١٠ وشاحين والشام ٤، ومعنى هذا - من الناحية الكمية - أن عدد الوشاحين المشاركة، وكلهم متأخرون زمنياً، أقل من نصف وشاحي الأندلس، وكلهم كان يحتذى عن قصد معلى النموذج الأندلسي كما سنرى بالتفصيل عند الحديث عن مبدأ التناس الذي تقوم عليه بنية الموشحة ويمثل حداً فاصلاً يجعلها جنساً أدبياً مخالفاً للقصيدة، لكنه جنس مهجن، يضرب بجذوره في ثقافات عديدة، ويشبع حاجات إنسانية وجمالية لم تكن ماثلة في العصور الأولى للثقافة العربية ويتسم بقدر من الحرية الإبداعية التي كانت تعكس حرية المجتمع وازدواجيته البشرية.

٢- تنضيد البنية الموسيقية :

يتمثل انحراف الموشحة الموسيقى فى ثلاثة مبادئ : الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلاً من البحر، ومزج البحور فى الموشحة الواحدة، وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب، لا على الوزن العروضى فحسب. وعندما نقرأ نص ابن سناء الملك عن هذه المبادئ نجد أنها ليست مجرد رخص من حق الوشاح أن يفيد منها، بل هى معالم مائزة للموشحة، لو عدل عنها وقوم انحرافها عاد إلى جنس الشعر المقصد وأنتج موشحاً شعرياً مردولاً. وهذا ما لم يستوعبه بعض الباحثين حتى الآن، ممن يصرون على قص زوائد الموشحات وتطويعها القسرى لعروض الخليل، وإخماد ثورتها الموسيقية، يقول ناقدنا فى "دار الطراز" : والموشحات تنقسم قسمين : الأول ما جاء فى أوزان أشعار العرب، والثانى ما لا وزن له فيها ولا إمام له بها . والذى على أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعري، وما كان من الموشحات على هذا النسج - أى مطابق لأوزان الشعر - فهو المردول المخدول، وهو بالمخمصات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء، ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف، ويتشيع بما لا يملك .. والقسم الآخر ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقرضاً محضاً، فمثال الكلمة قول ابن بقل :-

صبرت والصبر شيمة العانى * ولم أقل للمطيل هجرانى * معذبي كفانى

فهذا من المنسرح وأخرجه منه قوله : معذبي كفانى . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية فى وزن، ويتكلف شاعرهما أن يعيد تلك الحركة بعينها وقافيتها كقوله:-

يا ويح الصب إلى البرق * له نظر * وفى البكاء مع الورق * له وطر.

والقسم الثانى من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه فى أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجم الغفير، والعدد الذى لا ينحصر، والشارد الذى لا ينضبط "وابن بسام يصف أوزان الموشحات بأنها" أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها فى الغزل والنسيب، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة "ثم يعقب قائلاً" وأوزان

هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب" ولهذا لا يورد شيئاً من الموشحات في موسوعته الأدبية الأندلسية الكبرى. ومع إعتقاد الموشحة على التفعيلة بدلاً من البيت، إلا أنها تركز على فكرة التنفيذ المتساوق المتوازى. فتبتدع نسقاً مرتباً وتحافظ عليه، فهي وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية - مثل الشعر الحر - إلا أنها تعتمد إلى تكرار النمط الذى تتخذه وتلتزم به، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة، ولها فى اختلاف الأطوال عدة أنماط، أوضحها المروءس والمذيل والمجنح، مثال المروءس :-

أقم عذرى * فقد آن أن أعكف
على خمر * يطوف بها أوطف
كما تدرى * هضم الحشى مخطف
إذا ما ماد * فى مخضرة الأبراد
رأيت الآس * بأوراقه قد ماس

ومثال المذيل :-

ما حوى محاسن الدهر * إلا غزال
معرق الحزين من فھر * عم وخال
فأنا أهواه للفخر * وللجمال
وجهه وجه طليق * للضيوف مشرق
ويد تسطو على الأسد فتفرق

ومثال المجنح :-

سبحان ياريه * بدعا بلا مثل
كالظبي فى التيه * والغصن فى الشكل
يا عاذلى فيه * أسرفت فى العذل
دع الجدال * ما قادلى حينى * خلاف عينين * ترمى نبال

أما مزج البحور فهو أيضاً من خواص البنية الموسيقية للموشحات، ومظهر بارز من مظاهر كسرها للإطار العروضي للقصيدة. يقول ابن سناء الملك : "وقسم أفعاله مخالفة لأوزان أبياته، مخالفة تتبين لكل سامع، ويظهر طعمها لكل زايق، كقول بعضهم :-

الحب يجنيك لذة العذل * واللوم فيه أحلى من القبل

لكل شئ من الهوى سبب * جد الهوى بى وأصله اللعب

وأن لو كان * جد يغنى * كان الإحسان * من الحسن

فها أنت ترى مباينة الأفعال للأوزان فى الأبيات مباينة ظاهرة، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة، وهذا القسم لا يجسر على عمله إلا الراسخون فى العلم من أهل هذه الصناعة، ومن استحق منهم على أهل عصره الإمامة، فأما من كان طفيلياً على هذه المائدة فإنه إذا سمع هذا الموشح، ورأى مباينة أوزان أفعاله لأبياته ظن أن هذا جائز فى كل موشح . فعمل ما لا يجوز عمله، وما لا يمشيه التلحين له، وتظهر فضيحتة فيه وقت غنائه".

وهنا نصل إلى المظهر الثالث لخواص بنية الموشح الموسيقية، وهو الاتكاء الرئيسى على التلحين، حتى أنه هو الذى يجبر كسورها العروضية، ويكمل مسافات الإيقاعية، فإذا قرئت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها ولا وزن ينتظمها، فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكميلات اللحنية ما تصح به، وفى هذا يقول صاحب الطراز :- والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين (لاحظ ولوعه بالتقسيمات الثنائية) : قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق..، وقسم مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم.. وما كان من هذا النمط، فما يعلم صالحه من فاسده، وسالمة من مكسوره إلا بميزان التلحين، فيجبر التلحين كسره، ويشفى سقمه "على أن هناك من الموشحات "ما يستقل التلحين به، ولا يفنقر إلى ما يعينه عليه، وهو أكثرها، وهناك "ما لا يحتمله التلحين، ولا يمشى به إلا بأن يتوكأ على لفظه لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعاكزاً للمعنى، كقول ابن بقی :-

من طالب * ثار قتلى ظبيات الحدوج * فتانات الحبيج

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول "لألا" بين الجزئين الجيمين من هذا القفل "ومن ثم فإن ابن سناء الملك يرى أن عروض الموشحات يعتمد أساساً على التلحين الموسيقى، ويعترف بأن هذا هو الذى حال بينه وبين محاولة القيام بدور الخليل بن أحمد فى ضبط أنماط الموشحات الموسيقية فيقول : "وكنيت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفترها لحسابها، وميزانها لأوتادها وأسبابها، فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر، فما لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب.. فبهذا يعرف الموزون من المكسور، وأكثره مبنى على تأليف الأرغن، والغناء بها على غير الأرغن مستعار، وعلى سواه مجاز".

ولعل هذا ما يعطى للشاح الموسيقىار ميزة على غيره، ويجعلنا ندرك سر النادرة التى تروى عن ابن باجة، صاحب التلحين المشهورة - كما يقول ابن سعيد - عندما ألقى على إحدى قينات ابن تيفلويت موشحة فيها :-

جرر الذيل أيما جر * وصل السكر منك

فطرب الممدوح، ولما اختتمها بقوله، وطرق سمعه فى التلحين :-

عقد الله راية النصر * لأمير العلا أبى بكر

صاح واطرباه، وشق ثيابه، وقال : ما أحسن ما بدأت به وما ختمت، وحلف بالأيمان المغظة أن لا يمشى فى طريق إلى داره إلا على الذهب، فخاف الحكيم ابن باجة سوء العاقبة، فاحتال بأن جعل ذهباً فى نعله ومشى عليه" (٧).

وأحسب أن التلحين لم يجبر فى حالة هذه الموشحة كسرهما العروضى، بل جبر كسرهما الدلالى، وجعلها ترقى من مجرد كلمات عادية مما جرت به عادة المدائح إلى أن تصبح مما تشق عليه "مصوغات الجيوب" فينثال منها الذهب النضار.

٣- تداخل المستويات اللغوية :

يدور عمود الشعر فى النقد العربى القديم على نظرية النقاء اللغوى، مما يتطلب قدراً عالياً من بكاره اللغة، وجزالة اللفظ، وشرف المعنى، والتثام النسيج، بحيث تنتمى القصيدة إلى مستوى لغوى رفيع وفريد، دون خلط أو تفاوت. وكلما أمعنت فى صبغتها البدوية الأصلية اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد

والبلاغيين في جملتهم، واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء. وتأتي الموشحة، لا لتخرج على هذا العمود الشعري فحسب، بل لتكسره وتتخذ مساراً مضاداً له، فتبنى على تداخل المستويات اللغوية، إذ تجمع في نسيجها بين ثلاثة خيوط، الفصحى المعربة، والعامية الملحونة، والأعجمية الرومية. ويصبح هذا التداخل شرطاً لا تتحقق بدونه، ثم تستقر تقاليد الموشحة، فيخصص الجزء الأخير منها وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية، ولكنه هو الجزء الأهم في البنية - كما سنتبين فيما بعد - ويظل التفاوت اللغوي الخصيصة الشيقة والفارقة بين القصيدة والموشحة. ويرى الدكتور عبدالعزيز الأهواني أن تفاوت المستوى اللغوي بين الموشحة والخرجة هو الذي كان يؤدي إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق في التعبير، وأن هذا لم يكن يتوفر في الأزجال التي تنتمي كلها لنفس المستوى العامي، ولا في القصائد بطبيعة الحال، ثم يقول :

"ولكن خرجة عند ابن قزمان بلغت حدّاً من الروعة ودقة الإحساس قل أن نجدّها إلا في النادر من أشعار الأمم وأغاني الشعوب، وهي على لسان امرأة مستعارة فيما يرجح، يقول :-

كم من شبيهة قمره * قامت تغنى لك

ولا تحدث بشر * إلا بتجيلة

وإن أردت السفر * نجى نغنى لك

أنا نكن لك شفيق * يا من بلى بى

إن خفت وحش الطريق * انظر لعينى" (٨)

ويقول صفى الدين الحلى، في كتابه العاقل الحالى :-

كان ابن غرلة، الشاعر المغربي، وهو من أكابر أشياخهم. ينظم الموشح والزجل والمزمن، أى المخلوط، فيلحن في الموضح، ويعرب في الزجل، تقصداً منه واستهتاراً، ويقول إن القصد من الجميع عذوبة اللفظ وسهولة السبك، وكان ابن سناء الملك يعيب عليه ذلك، فمن موشحاته المزممة الموشحة الطنانة المشتهرة، الموسومة بالعروس، التي نظمها عند عشقه رمية، أخت عبدالمؤمن خليفة

الموحدين وملك الأندلس، وقتله الملك بسببها لتوهمه من مطالعها وما يليه اجتماعه بها، والواقعة مشهورة، وكان حسن الصورة، جميل القدر، ذا عشيرة، وكانت هي أيضاً جليلة القدر، جميلة الخلق، فصيحة اللسان، تنظم فيه الأرزجال الرائقة الفائقة ثم يذكر قسماً من موشحة أولها :-

من يصيد صيدا * فليكن كما صيدى * صيدى الغزالة * من مراتع

ويرى الأهوانى أيضاً أن هذا الخلط فى المستويات اللغوية لم يقتصر على الخرجة فحسب، بل إن الوشاح الأول، الذى كان قريب العهد بالأصل المشترك لكل من الخرجة والزجل، وهو الأغنية العامية، لم يكن حريصاً فى فنه على أن ينقى إنتاجه من العناصر العامية فى جميع مقطوعاته، وأن موشح العروس الذى أضرب ابن سناء الملك عن إيراد فى كتابه، لأن صاحبه لم يلتزم اللغة الفصيحة فى مقطوعاته، إذ خلط الفصحى بالعامى فى صلب الموشحة لا فى خرجتها فحسب، لم يكن ظاهرة مفردة، وقد اعتبرت شذوذاً وخروجاً على الأصول فى العصور المتأخرة، وإن كانت مألوفة فى العصور الأولى للتوشيح" (١٠). ومع أن هذا التداخل كان أوضح فى الموشحات المسموعة، قبل مرحلة تسجيلها الكتابى، التى تخضع فيها بمنطق الكتابة نفسها لإجراءات التصويب اللغوى المثقف، فإن نسبة الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية تظل مرتفعة فى مجموعة ديوان الموشحات التى عرضنا لها من قبل، فمن بين ٤٤٧ موشحة تصل الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية إلى قرابة مائتين، مما يعد دليلاً بيناً على مدى شيوع هذا التداخل، واستمرار معالمة عبر الثقافة النقيومية المكتوبة، الأمر الذى يجعل عالماً متمكناً مثل الدكتور إحسان عباس يقول :-

إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربى فى إثارة الإيقاع الخفيف، الذى يقرب الشقة بين الشعر والنثر، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيراً، ذلك أننا نقول حقاً إن الموشح معرب، ولكن الإسكان بالوقف فى التجزئات القصيرة، واختيار الألفاظ التى لا تظهر حركات الإعراب فى أواخرها، أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج" (١١).

أما نثرية الموشح، نتيجة لهذا الخلط فى المستويات اللغوية، فلنا عود إليها مرة أخرى عند الحديث عند تعدد الأصوات والحوارية فى التناص، وسنجد أنها

ليست نثرية الكلام الدارج كما توهم الدكتور إحسان، ولكنها لون من الشعرية مخالف لما تعهده القصيدة من شعرية المستوى اللغوى الواحد، وحسبنا الآن أن نتأمل دلالة هذا الانحراف اللغوى عن عمود الشعر العربى، وهو دلالة عريضة تجزئ منها بملحين : أحدهما يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية الشعرية فى اللغة العربية، والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية ولأبينة الوعى الاجتماعى، وقد فطن ابن خلدون إلى الملمح الأول عندما جعل الزجل استفحلاً وتفاقماً لسهولة الموشح وعامية بعض أجزائه فقال : "ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتتميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا فى طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيها إعراباً، واستحدثوه فناً سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة" (١٢).

وقد يختلف الباحثون المحدثون مع ابن خلدون فى تصور طبيعة هذا التوالد بين الأجناس، إلا أنهم لابد أن يحمدا له صبغة الشعرية التى يضيفها على الفنون المهجنة، عندما يتحدث عن بلاغتها، ويصف لغتها طبقاً لمعجمه الخاص بأنها حضرية. واللافت للنظر، أن نقاد التوشيح، وعلى رأسهم ابن بسام، مع قلة إشاراته وكثافتها، وابن سناء الملك المنظر الدقيق، قد فطنوا لخاصية القصد فى تداخل المستويات اللغوية، فيقول ابن بسام عن الموشح الأول : "ياخذ اللفظ العامى والعجمى، ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة" هذا هو الأمر البارز فى عمل الوشاح عنده، الاتكاء على القطعة العامية أو الأعجمية وبناء الموشح فوقها. أما ابن سناء الملك فيضع شروط الخرجة ويعدد وظائفها قائلاً :-

"والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح، والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة، ولفات الداصة - أى اللصوص - فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقوال خرج الموشح من أن يكون موشحاً، اللهم إلا إذا كان موشح مدح، وذكر الممدوح فى الخرجة" (١٣). "وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ، بشرط أن يكون لفظها أيضاً فى العجمى سفسافاً نفطياً،

ورماديا ظطيا"، ومعنى هذا أنه يشترط في المستوى اللغوى الذى تنتمى إلى حقله ألفاظ الخرجة أن يكون مرتبطاً بالطبقات الدنيا من المجتمع من اللصوص والسكران وأهل المجون والعجم، أو يكون مرتبطاً بلوازم النساء والفتيات والمغنيات، مما يجعل مفارقتة لحديث الرجال هو العامل الفعال فى توليد الطرافة، وهنا تكمن الدلالة الاجتماعية لهذا التفاوت اللغوى، ويمثل حضور هذه الطبقات إلى رواق الشعر، بكل حيويّتها وسخونتها وابتذال عباراتها فضيحة الموشحات ومجدها معاً، ومنبع الشعرية الجديدة فيها، فهى أول جنس أدبى عربى يسمح بدخول الناس من غير البدو، أبهاء الشعر دون حرج أو تكلف، لهذا عانت الموشحات من النفي والاضطهاد، وحرمت من دخول الموسوعات العربية الأولى، ونشبت مفارقة ضخمة لا تزال تحير المؤرخين فى شخصية مثل ابن عبد ربه، يذكر اسمه من أوائل الوشاحين، بل ينسب إليه ابتداء هذا الفن، ثم نتصفح موسوعته الكبرى "العقد الفريد" - على ما فيها من تضديد، وتقسيم يعتمد على التطريز التأليفى، والتزيين بالمجوهرات الغالية، أو نقرأ ديوانه، فلا نعثر فيهما على أى أثر لهذا الابن الضال، وهو التوشيح.

وينبغى لنا، حتى لا نتواطأ مع هذا الموقف، أن نورد بعض أمثلة الخرجات العامية والأعجمية، مما حرص على تسجيله ابن سناء الملك، أو اكتشف فى المصادر الأخرى، وذلك مثل موشح "يطغى وجيبى" الذى يقول فيه ابن بقى :-

أنا وأنت * أسوة هذا الهجر

بالصبر بنتنا * مع انصداع الفجر

ومذرحلتنا * غنى الجوى فى صدرى

(سافر حبيبى * سحر وما دعوت * يا وحش قلبى * فى الليل إذا افتكرتو) (١٤)

أو موشح ابن الملك نفسه الذى مطلعته :-

من أين يا بدوى الترك * أتيت من أين

أراه يا هند أحلى منك * فى القلب والعين

- هيهات مالى عنه مهرب * صادف منه غليلى مشرب
 اسمع لما قد جرى لى واطرب * وان شربت عليه فاشرب
 (دفع لى بوسة فميم المسك * فبستو ثنتين
 لولا نخاف، إنه منى ييكى * لبستو ميتين) (١٥)
- أو هذا الموشح الذى ورد لابن خاتمة، وتحدث فيه عن محبوبة الرومى،
 مثل الخرجة، فقال :-

- فى طاعة النديم * وفى هوى الحسان
 عصيت كل عاذل * ودنت بافتان
 علقت به غزالا * لاروم منتهاه
 زناره استمالا * حلمى إلى صباه
 إن قال لى مقالا * لم أدر ما عناه
 أو أشتكى همومى * لم يدر ما عنانى
 فالقلب فى حبائل * أبدى هواه عانى
 قل كيف يستريح * صعب مترمم
 لسانه فصيح * والحب أعجم
 ها حالى تلوح * فهل مترجم
 صبى عشقت رومى * وش نحفظ اللسان
 الساع ما نشاكل * عاشق بترجمان" (١٦)

أما الخرجات الأعجمية، فسنكتفى منها بمثلين، من نيف وأربعين خرقة معلومة الآن، أحدهما للأعمى التطيلي من موشح مطلعته :-

دمع سفوح وضلوع حرار * مساء ونهار
مما اجتمعنا إلا لأمر كبرار

وتمهيده وخرجته :-

لابد لي منه على كل حال
مولي تجنبي وجفا واسـتـطال
غادرني رهن أسى واعتلال
ثم شدا بين الهوى والسـدال

ميوأ لحبيب انفرموا دى أمار
كى نـوأى اسـتـار
نوبيس كى نوإى ييجار
وترجمته : حبيبي مريض بداء الحب

وكيف لا ..

ألست ترى أنه لن يثوب" (١٧).

وموشح ابن المعلم، وخرجته :-

أما ودنيا * حسنت بمـرآه
ما المحـد حيا * حسنا محيا
فاشـد وعليا * بسحر سـجـايا
بن يا سـحاره * ألباكي استاكش بالبيجور
كواندو بينى بيدى أمور

وترجمته :

تعالى يا سحاره * الفجر الرائع الجمال
حين يطـل يبتغى الوصال" (١٨)

وربما يحملنا هذا المظهر الطريف للموشحات أن نقيم بينها وبين المدنية الأندلسية علاقة أيقونية، على حد تعبير "بيرس" السيميولوجى الأول، على أساس المشاركة النوعية بين المجتمع الأندلسى الأجناس، الذى قامت فيه المرأة الرومية بدور الخرجة فى الموشحة، وهو دور الأنثى الحاضنة، وبين بنية هذه الموشحة نفسها، عندما تعكس بصرىاً التكوين المادى والثقافى للبيئة الأندلسية المنضدة المهجنة، المنعمة بالحيوية والخصوبة والشعر.

٤- كسر النمط الأخلاقى :

فى لفظة بالغة الذكاء انتبه أبو تمام لعلاقة الفن باللعب والشعر بالفكاهة عندما قال :-

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة .. ويقضى بما يقضى وهو ظالم

بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما فطن إلى تداخل الجد والهزل فى نسيج القصيدة الشعرية :

الجد والهزل فى توشيع الحمته .. والنيل والسخف والأشجان والطرب

ولكن هذا التوشيع لم يبلغ مداه، ويفرض منطقته، ويتأسس كجزء من نظام المقطوعة الشعرية إلا فى الموشحات. فكما خلطت بين ألحان الشعر ومستويات اللغة بانحراف حاد عن نهج القصيدة عمدت إلى الإطار الأخلاقى الصلب الذى تكلس حول الإبداع الشعرى فأصابه بالجمود والنمطية فقفزت من فوقه، ولعبت بقوانينه، وجعلت العبث المحسوب من تقاليده، وأكمل هذا الصنيع دورة العبثية التى تخللت الأوزان والتراكيب، فمخرج الأنغام، واستعمال العامية والأعجمية لعب فنى مبتدع لم يعرفه القصيد من قبل، وطرافة دلالاته تتلاقى مع طرافة الأدب المكشوف التى تتجلى فى الموشحة، خاصة فى الخرجة، وإن كانت كلها - كما يقول ابن سناء الملك، وكأنه يقنن مالمحه أبو تمام - "هزل كله جد، وجد كأنه هزل" فعلى حافة العلاقة المسنونة بين العقل والعبث، والتعبير والتصوير تتراءى أمام الفنان أعظم مظاهر الحياة، وأوضح معالم الوجود الفعلى للإنسان فى المجتمع، دون تكلف أو ادعاء أو تصلب. هنا يصل خلط الأساليب الفنية إلى مداه، وتدخل لمحات من الكوميديا المرححة إلى الأدب العربى، إذ تتجاوز الموشحة النغم الغنائى المنفرد لتجسد موقفاً ذا أبعاد اجتماعية، ولنقرأ بعض نماذج هذا الخروج، مما يطيقه حسنا

الأخلاقى اليوم الذى أصبح أكثر تشدداً وعصبية من حس أسلافنا - لندرك مداه وأهميته، مثل قول ابن سهل فى موشحة مطلعها :-

يا لحظات للفتن * فى كرها أو فى نصيب
ترمى وكلى مقتل * وكلها سهم مصيب

أغربت فى الحسن البديع * فصار دمعى مغربا
شمل الهوى عندى جميع * وأدمعى أيدى سببا
فاستمع عبدا مطيع * غنى لتعصى الرقبا

هذا الرقيب ما اسواه بظن * إيش لو كان الإنسان مريب
يا مولتى قم نعلو * ذاك الذى ظن الرقيب (١٩)

ويقول الكميّ، وهو أبو عبدالله محمد بن الحسن البطليوسى، من موشحة مطلعها :-

لاح للمروض على غر البطاح * زهر زاهر
وثنا جيدا منعم الأقاح * نوره الناضر
زارنى منه على وجه الصباح * أرج عاطر

وتمهيدها وخرجتها :

وفتاة فتنت بحسنها * وتثنيها
تشتكى طول جفاء خدنها * حين يؤذيها
وتغنى برقيع لحنها * ومغانيتها
"ذبت والله أسى، نطلق صياح * قد كسر نهدي
وعمل فى شيفاتى جراح * ونثر عقدي" (٢٠)

ومما يثير الانتباه أن معظم هذه الخرجات الخارجة قد وردت على لسان امرأة أو فتاة، وأنها تمثل طفرة فى سياق الموشحة، لتحقيق إلى جانب تعدد

الأصوات الذى سنعرض له فيما بعد المفارقة البينة بين المستويات الدلالية الجادة والعاثية، وبهذا تختلف الموشحة عن قصيدة المجون فى الشعر العربى، فكلها يتسم بهذا الطابع المتسق، أما الموشحة فتشقى النظام السائد وتزأج بين حالات الحياة، وإلى هذا يقصد ناقدنا عندما يقول : "والمشروع، بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخرج إليها وثبا واستطرادا، وقولاً مستعاراً على بعض الألسنة، إما ألسنة الناطق أو الصامت، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان" فإذا أضفنا إلى ذلك ما لحظه ابن رشيق القيروانى فى تعليقه على طريقة عمر بن أبى ربيعة فى وضع الغزل على لسان المرأة بقوله :- "قال بعضهم، أظنه عبدالكريم، العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هى الطالبة والراغبة المخاطبة، وهذا دليل كرم النحيزة فى العرب وغيرتها على الحرم" (٢١) أدركنا لماذا اعتمد بعض الباحثين على هذا الملمح لتأكيد نظرية استخدام الموشحة للأغاني العامية التى تعكس عادات المجتمع الأندلسى، نصف الأعجمى، وطبيعة العلاقات فيه. وبهذا تعد الموشحة فى التحليل الأخير مظهراً للاحتكاك الحضارى بين العرب والغرب. ومن العجيب أننا نجد ابن عربى مثلاً، فى بعض موشحاته الصوفية، لا يتورع عن استخدام الإشارات الحسية الصريحة، وكأنها قدر الوشاح الذى لافكاك منه، وشفرته التى لا يستطيع الخروج عليها، فيقول فى موشحة مطلعها :-

سألت جود فالق الإصباح
هل لى من سراح
..

فاح الندى من عرف محبوبى
إذا كان ما بدا منه مطلوبى
فصيحيت ينا منأى ومرغوبى
"حببى إن أكلت التفاح
جى واعمل لى آح" (٢٢).

ولكن الخرجة التى لقيت رواجاً أكثر من غيرها، وتداولها الوشاحون لاشتمالها على صورة مجسدة، هى تلك التى يقول فيها الوشاح :-

ومهما تشابه القمـــــرا
جفنها للناس قد ســـــحرا
لست أنسى قولها ســـــحرا

(قد نشب خلخالى فى حلقى * ولباس جارنا خطفو" (٢٣).

ومن الطريف أن هذا المظهر فى الموشحات هو الذى استهدى المشاركة أكثر من غيره، واعتبروه مناط التجديد، فأبدع فيه وشاحوهم بكثير من الظرف والرقّة والاستخفاف، وكان منهم كبار الشيوخ والقضاة والفقهاء. مثل ابن سناء الملك نفسه وصلاح الدين الصفدى والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم، كما أنه يمكننا أن نقول إن هذا الانحراف الأخلاقى للموشحات هو الذى أدى بقوة رد الفعل إلى نشوء المكفرات، وهى موشحات التوبة التى تنظم على نفس نسق الموشحة الأولى، مما انتهى إلى تقلص هذا الجنس الأدبى بتغير الظروف الموضوعية لعوامل الحريات الاجتماعية، وانحصاره فى مراحل الأخيرة فى الموشحات الدينية التى بقيت مثل شاهد القبور، مجرد أثر أخير لحياة حافلة ماضية.

٥- التناص والشعرية :

يقول "جریماس" فى كتابه المشترك عن السيميوطيقا "كان الباحث السيميولوجى الروسى "باختين" أول من استعمل مفهوم التناص، فأثار اهتمام الباحثين فى الغرب بحبوية الإجراءات التى تقوم عليها الدراسات المقارنة التى تتضمنه، والتى يمكن أن تمثل تحولا منهجياً فى نظرية التأثيرات، لكن عدم الدقة فى تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك فى فهمه وتطبيقه، ولعل عبارة "مارلو" التى يقول فيها إن العمل لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان، وإنما من أعمال أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التى تعتمد فى الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنها تحمل فى طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التحولات التى تجرى عليها" (٢٤).

فإذا راجعنا "باختين" وجدنا لديه فصولاً شائقة عن الشعرية وحوارية اللغة، تلقى ضوءاً غامراً يفيدنا فى فهم خاصية التناص كما تتجلى فى الموشحة، إذ يقول: "إن الشاعر محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، - فعليه أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً

لغته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة، لا شئ آخر غيرها، يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر، ولا يجب أن تكون هنا مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كل قصدى ووحيد، إذ لا ينبغي أن ينعكس لديه أى تضاد ولا تنوع للغات .. أما الناثر فإنه يسلك طريقاً مختلفة تماماً، إنه يستقبل داخل عمله الأدبى التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك، بل إنه يصير أكثر عمقا، لأن ذلك يسهم فى توعيته وتفرده" (٢٥).

ولعل تعدد المستويات اللغوية فى الموشحات، والطابع الحوارى القصدى الذى تعتمد عليه - كما سنرى بالتفصيل - هما المسئولان عن وهم النثرية التى لوحظت فيها منذ نشأتها، فابن سناء الملك يقول عنها : أنها نظم تشهد العين أنه نثر، ونثر يشهد الذوق أنه نظم أى أنها على المستوى البصرى تتراءى للقارئ كأنها نثر، فإذا ما تلقاها وتوقها أدراك شعريتها، ويقول ابن خاتمة فى وصف موشحة للقرار "ومن أظرف ما وقع له فى خلالها من حسن الالتئام وسهولة النظام ما يندر وجود مثله فى منثور الكلام ويعلق على ذلك إحسان عباس بقوله : إن هذا أبرع نقد للموشحة الأندلسية، فإن خروجها عن جادة التعقيد إلى أن تصبح كالأسلوب النثرى كأنها كلام عادى أمر هام فى نظر الأندلسيين يومئذ" (٢٦) ولكننا لا نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن الموشحة يمكن إدراجها فى نسق الكلام النثرى العادى كما توهم هذه العبارات، فخواصها الفنية أشد تعقيداً من القصيدة المطردة، ولكن حوارية لغتها ضرب جديد من الأدبية لم يكن معهوداً فى النظم العربى، والالتئام الذى يتحدث عنه ابن خاتمة ليس من قبيل الاتساق المفترض مسبقاً فى المستوى اللغوى الواحد، ولكنه نوع من التئام الأضداد التى يعسر تلاقيها وتجاوبها بهذا القدر من السلاسة واليسر، ومن ثم يصبح منبهاً حقيقياً لشعرية غير مألوفة من قبل، إن كثرة متطلبات النسق الموسيقى للموشحة غالباً ما يؤدى إلى التكلف، من هنا يصبح نمونها الأمثل هو الذى يصفه ابن حزمون بقوله : "ما الموشح بموشح حتى يكون عارياً عن التكلف".

فإذا تقدمنا خطوة أخرى فى كشف مفهوم التناص أمكن لنا أن نجد الموقع الصحيح لهذا الجنس الأدبى الذى يقدم على أساسه. ولنعتمد هذه المرة على تعريف

الباحثة لتي اشتهرت بأنها أبرز من قومه للنقد الحديث، وهى "جوليا كريستيفا" إذ تقول : "إن الدلالة الشعرية تحيل إلى معانى القول المختلفة، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددة فى نفس الخطاب الشعرى، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد فى نفس الخطاب الشعرى، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد الأبعاد، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين، ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص، وهذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين، وكل منها ينفى الآخر.. ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح "سوسير" فى الاستبدال خاصية جوهريّة فى توظيف اللغة الشعرية هى امتصاص عديد من النصوص فى الرسالة الشعرية، التى تقدم نفسها من ناحية أخرى كمجال لمعنى مركزى .. فإنتاج النص الشعرى يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفى نصوص أخرى" (٢٧).

وإذا كانت القصيدة العربية تعيش وهم البكارة اللغوية، عندما يشترط فيها نقدياً نقاء وتفرد صوتها الشعرى، وخصوصيته أبنيتها التركيبية، وتوحد مستوياتها الإبداعى للمؤلف، بحيث لا يشتم منها أية شبهة للالتقاء بأصوات أخرى، وإن لا اعتبر ذلك من قبيل السرقات التى مثلت نسبة عالية من كتب التحليل النصى بهذا المنظور، فإن الموشحة تقصد إلى النموذج المضاد لذلك، عندما يعمد الوشاح إلى اختيار خرجة أعجمية، من بقايا أغنية شعبية رومانثية، أو عامية من قطعة غنائية دارجة، ويبينى عمله الشعرى عليها، مما يتضمن اعتداء جسورا على الحدود الفاصلة بين العوالم المختلفة، إنه بذلك يجرح بتلذذ الحس القومى والتاريخى والفنى، ليصل إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائى، ويقيم تجربته فى هذه القصيدة المضادة على أنقاض الحياة السابقة للنص المأخوذ، بلغة غير عذرية، مما يقربه من شعرية الواقع المعاش، بتقلباته التاريخية، وخبراته المتركمة فى الحياة والفن.

فإذا كان نموذج القصيدة طبقاً للتصورات اللغوية المثالية العربية نموذجاً لاتاريخياً، يقوم فى الفضاء المطلق، ويتصور المثل الأعلى للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر فى الاستخدام اللغوى، يرفض الإحالة، ويدعى عدم السبق، ويبرء من التجربة فإن الوشاح يفترض تعدد الطبقات فى النص، ويوظف تراكماته

الجمالية والاجتماعية. وتأسيساً على ما يتميز به مصطلح التناص في النقد الحديث من دلالة متحركة، تتغير من باحث إلى آخر طبقاً لطريقة فهمه لطبيعة النص، فإنه يندرج عند البعض "فى إطار الشعرية التكوينية، وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقى، كما يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل، بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية التى تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة، غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة" (٢٨).

ومن ناحية أخرى فقد عمد بعض الباحثين العرب إلى إبراز الفرق بين نوعين من التناص، أطلق على أحدهما التناص الضرورى، وسمى الآخر بالتناص الاختيارى (٢٩) وإن كنا نلاحظ أن طبيعة الضرورة فى النوع الأول لاتجعله أداة فنية مقصودة لإنتاج الدلالة الشعرية، ويظل النوع الاختيارى هو الملائم منهجياً للبحث النقدى. ولعل تحديد نفس الباحث للونين أيضاً من التناص، سماهما بالمحاكاة، وهما المحاكاة الساخرة أو النقيضة، والمحاكاة المقتضية أو المعارضة، أن لا يكون حصراً لوظائف التناص بطريقة منطقة مسبقة، وأحسب أن المتابعة الحثيثة للنصوص الشعرية، وتحليل تداخلاتها، وتصنيف معطياتها وعلائقها، واختبار فعالية تراكبها هى الوسيلة التجريبية المثلى لتحديد الوظائف، ورصد التنوعات، بعيداً عن الروح التقيدى الصارم. فإذا استعرضنا طرائق التناص فى الموشحات وجدناها تتخذ أحد سبيلين هما تعدد الأصوات وترجييع الأصداء لإشباع النموذج.

٦- تعدد الأصوات

تمثل الخرجة المظهر المحدد لتعدد الأصوات فى الموشحة، سواء كان تعدداً فعلياً يعتمد على اختلاف المؤلفين، عندما يعمد الوشاح إلى اقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية فيقيم على أساسه منظومته، أو تعدداً مفترضاً بأن يجتهد الوشاح أولاً فى تمثيل موقف على لسان شخص آخر يعبر عنه، ثم يأخذ فى إتمام عمله متقدماً من النهاية إلى البداية، ولا بد له فى كلتا الحالتين من إقامة دليل لغوى ماضى يشير به إلى هذا التعدد، فلا تأتى الخرجة إلا عقب إشارة لفظية تحدد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلف الموشحة.

ويقول ابن سناء الملك عن ذلك "والخرجة هي أبراز الموشح وملحه وسكره، ومسكه وعنبره، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة، والخاتمة - بل السابقة - وإن كانت الأخيرة، وقولي : "السابقة" لأنها هي التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها، ويعملها من ينظم الموشح في الأول، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية" ثم يقول عن الحالة الأولى : "وفي المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره، وهو أصوب رأياً ممن لا يوفق في خرجته، بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن" ثم يتابع وضع شروط تعدد الأصوات قائلاً : "والمشروع - بل المفروض - في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثباً واستطراداً، وقولاً مستعاراً على بعض الألسنة، إما السنة الناطق أو الصامت، وأكثر ما تجعل على السنة الصبيان والنسوان، والسكرى والسكران، ولا بد في البيت الذي قبل الخرجة من قال أو قلت، أو قالت، أو غنى أو غنى أو غنت.

ويحكى ابن سناء الملك في كتاب آخر له تجربته مع الخرجة الأعجمية فيقول: "وكنيت لما أولعت بعمل الموشحات، قد نكبت عما يعمله المصريون من استعاراتهم لخرجات موشحاتهم خرجات موشحا المغاربة، فكنيت إذا عملت موشحاً لا أستعير خرجة غیری، بل أبكرها وأخترها، ولا أرضى باستعارتها، وقد كنت نحوت نحو المغاربة، وقصدت ما قصدوه، واخترت أوزاناً ما وقعوا عليها، ولم يبق شيء عملوه إلا عملته، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت بربرية، فلما اتفق لي أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح وغيره، وجعلت خرجته فارسية بدلاً من الخرجة البربرية" (٣٠).

ويلاحظ أولاً أن الأمر قد اشتبه على صاحبنا، فأعجمية المغاربة بالفعل هي البربرية، لكن أعجمية الأندلسيين - وهم الذين قصدهم بكلمة مغاربة، وأتى بنماذج عديدة من موشحاتهم - كانت الرومانثية الإسبانية التي لم تتوفر لديه بيانات كافية عنها، ومن ناحية أخرى فإن هذا القصد التوشحي الذي نص عليه كان يتمثل في الدرجة الأولى في اختلاف المستوى اللغوي وكسر النمط الأخلاقي والخروج على وهم سيطرة الإبداع الخاص عبر تعدد الأصوات داخل الموشحة.

وقد أشار أكبر باحث غربي للموشحات الآن، وهو المستشرق الإسباني "جارتيا جوميث" عند نشره لكتابه المخصص لهذه الخرجات الأعجمية إلى الوظيفة التي كانت تقوم بها داخل الموشحة قائلاً : كيف نفسر موقف أول صانع عربي

للموشحات، عندما أخذ خرجة رومانثية أعجمية وأقام عليها موشحته، وتبعه في ذلك بقية الوشاحين ؟ لقد كان ذلك ظاهرة جديدة لا بد من إطلاق تسمية جديدة عليها، ويمكن حينئذ تسميته "فولكلورى سابق لعصره" فالوشاح قد أخذ الخرجة وطعم بها موشحته لأهداف جمالية، لا لهدف الحفظ الواعى لهذه الشذرات الشعبية للأجيال التالية، ومع أننى أعرف بطبيعة الحال أن الفولكلور من علوم القرن التاسع عشر إلا أنه من المشروع أن نصف صنيع الفنانين فى العصور الوسطى بتسميات مأخوذة من المصطلحات اللاحقة، كما نفعل فى الرسم وفى غيره من الفنون" (٣١).

وهناك نوع آخر من التناص لا يعتمد على هذه الشذرات الفولكلورية، بل يوظف بدلاً منها فى خرجة الموشح، أو فى ثناياه، فلذات شعرية تجمعت حولها بفعل التراكمات التاريخية طاقة إيحائية فذة يستثمرها الوشاح فى إنتاج دلالاته، ويحتاج هذا اللون إلى جسارة بالغة لأنه خروج صارخ على النموذج المثالى للقصيدة العربية غير المسبوقة، إنه ليس من قبيل السرقات المستترة، بل هو قطع الطريق الشعرى والسيطرة عليه، وفى هذا يقول ابن سناء الملك : "وفى شجعان الوشاحين والطعانين فى صدر الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهوراً فيجعله خرجة ويبنى موشحة عليه، كما فعل ابن بقی فى بيت ابن المعتز وهو :-

علمونى كيف أسلو وإلا .. فاحجبوا عن مقلتى الملاحا

فقال :

رب خصـر دق منك فراقـا
يعقـد السيف عليه نطاقـا
فتشكى ثقل ردف فضاكـا

فلذا دق هواى وجلا * إن مات هواى استراحا

لست أشكو غير هجر مواصل
مذ منعت القلب عن عدل عاذل
وتغيت لهم قول قايـل

"علمونى كيف أسلو وإلا .. فاحجبوا عن مقلتى الملاحا"

ويتابع ابن سناء الملك حديثه الشيق عن شجاعة التناص، فيقول عن هذه الحالة الأخرى التي لا تقتصر على الخرجة، وإنما تتخلل بينة الموشح ذاته، وفي الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة - لاحظ هذا الوصف الأخلاقي لعمل فنى - من يأخذ بيتاً من أبيات المحدثين، فيجعله بألفاظه فى بيت من أبيات موشحه، كما فعل ابن بقى أيضاً فى بيتى كشاجم :-

يقولون تب والكأس فى كف أغيد .. وصوت المثنائى والمثال عالى
فقلت لهم لو كنت أضمرت توبة .. وأبصرت هذا كله لبدا لى
فقال ابن بقى :-

قالوا ولم يقولوا صواباً
أفنيبت فى المجون الشباباً
فقلت لى نويت متاباً

والكأس فى يمين غزالى
والصوت فى المثال عالى لبدا لى

ويبدو أن تعدد الأصوات، واختلاف المواقف فى النص المستولى عليه، قد أغرى الوشاح بهذا التقاطع، وحرصه على توظيفه جمالياً فى موشحه بلون من المحاكاة التى ينطبق عليها المحاكاة المقتدية.

وقد تشتهر بعض الموشحات حتى تصبح تراثاً شديداً الحضور فى الوجدان الفردى والجماعى للشعراء، وتكتسب بقدما عطر التاريخ وعبق الآثار المحبب، فيأخذ الوشاحون مطلعها الشهير كالاتاحتية الموسيقية، ويجعلونه خرجة لموشحاتهم، كما نرى فى رائعة ابن سهل الإشبلى :-

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى * قلب صب حله عن مكنس
فهو فى حر وخفق مثلاً * لعبت ريح الصبا بالقبس
يا بدورا أشرقت يوم النوى * غررا تسلك فى نهج الغرر
ما لقلبى فى الهوى ذنب سوى * منكم الحسن ومن عيني النظر
اجتنى اللذات مكلوم الجوى * والتذاوى من حبيبى بالفكر

إذ ألقت على غرارها موشحات كثيرة، أحصى بعض الباحثين منها أكثر من خمسين موشحة (٣٢) أشهرها موشحة لسان الدين بن الخطيب التي فاقت في الذبوع موشحة ابن سهل، ومطلعها :-

جاءك الغيث إذا الغيث همى * يا زمان الوصل في الأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما * في الكرى أو خلصة المختلس

وجعل خرجتها مطلع موشحة ابن سهل هكذا :-

غادة ألبسها الحسن ملا * تبهر العين جلاء وصقال

عارضت لفظا ومعنى وحلا * قول من أنطقه الحب فقال

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى * قلب صب حله عن مكنس

فهو في حر وخنق مثلما * لعبت ربح الصبا بالقبس

فيدور حوار بين الوشاحين عبر العصور المختلفة، يركز اللاحق فيه على النغم المعتق المحبب الذي شرعه السابق، ويولد من صورة مجموعة جديدة من الصور التي تتأسس عليها وتثبتها أو تنفيها، لكنها تستحضرها بطريقة واعية مقصودة، وتتكى عليها في بناء دلالتها، وتستثمر بطريقة غنائية فذة كل ما ترسب منها في وجدان الجماعة لتستثير به الحنين للماضي، والولاء للسلف، والوصال العاشق مع التراث، سواء بهذا النمط من التناص المتجاور جزئياً، أو على النمط الذي سنشير إليه على التوالي من التناص المتحاور كلياً، الذي لا يعتمد فيه الوشاح إلى قطعة يجتزئها من سياقها ويدمجها في تركيبه، بل يتمثل العمل الأصلي بأكلمه ويغنى على أنغامه، مستحضراً إياه دائماً ومبتاعداً عنه في نفس الوقت .

٧- ترجيع الأصداء وإشباع النموذج

تعتبر فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة، على أساس أن ازدواج البؤرة هو "الذي يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا

إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى، فازدواج البؤرة هو الذى لايجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطردى والمنطقى لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواصفات التى تبلور علاقته بهذه الثقافة" (٣٤).

وتتجلى ازدواجية البؤرة بشكل بارز فى الموشحات التى تكتب كلها على نمط نموذج سابق عليها، إذ يترأى النموذج الأول دائماً خلف ما يوازيه، ومع أن هذا اللون من المعارضة كان قائماً فى بعض الأحيان فى القصيدة، إلا أنه أصبح من قوانين الموشحة ونظامها المطرد، فابن سناء الملك يعدد أنماط الموشحات ويورد أمثلتها المغربية ثم يقول : "وقد آن أن أذكر وأسرد الموشحات التى ذكرت الأمثلة منها، فهذا موضع ذكرها، وأذيلها بموشحات لى، على كل موشح منها موشح مضروب على مثاله، منسوخ فى عدد الأقفال والأبيات على منواله"، ولم يكن ذلك موقفاً جديداً من المشاركة إزاء الموشحات الأندلسية، بل كان استجابة لخصائص تراث هذه الموشحات وخضوعاً لقوانينها، فهى تعتمد على ما يمكن أن نطلق عليه "إشباع النموذج"، وقد أخذت كل الموشحات الشهيرة تمثل سلالات شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة، وسنكتفى بالتمثيل لها بسلسلة واحدة، هى التى بدأها ابن زهر بموشحته الذائعة :

أيها الساقى إليك المشتكى * قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم هممت فى غرتـه

وبشرب الراح من راحتـه

كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكا * وسقانى أربعاً فى أربع

ويعلق الصفدى على هذه الموشحة قائلاً : ونظم الأندلسيون وراءه كثيراً فى هذه الطريقة الأنيقة، فأحببت أن يكون لى فى روضها شقيقة، فقلت وبالله الاستعانة:-

هلك الصب المعنى هل لكا * فى تلافيه بوعد مطمع

وتمهيد هذا الموشح وخرجته :-

رب خـود علق القلب بها
فهمت عنى توالى حبها
لست أنسى قولها فى صحبتها

"كل ما قالوا علمتو بالذكا * الحديث لك وانت يا جار اسمعى"

وهذا اللون من ترجيع الأصداء كان يسميه الصفدى نفسه "مفاوضة"، إذ يقول :- استخفى هذا السحر فهز أعطافى، واستخرج بقايا تحفى وألطافى، فأثرت أن أعارضه، وأردت أن أفأوضه" وربما كانت كلمة المفاوضة هذه من أول الكلمات، إذ لا يصبح الإبداع التالى تقليداً للأول، بل إعادة قراءة له، تجره إلى منطقة دلالية جديدة، إذ نشتبك معه فى حوار جدلى، ومباراة حية، يترتب عليهما وضع جديد للنصين القديم والمحدث معاً، وإذا كان تعدد الأصوات الجزئى قد اقتصر فى الأغلب على منطقة الخرجة فإن هذا الترجيع الغنائى الذى يتمثل لنا وكأنه إنشاد فردى مبطن دائماً بأصوات المجموعة المترابطة عليه كان يستمر طوال الدور فيخلق هذا اللحن الجماعى الذى طالما افتقده الشعر العربى.

وهناك نوع من موشحات الزهد كانت تتم به هذه الدورة، يقول عنه ابن سناء الملك :- "وما كان منها فى الزهد يقال له المكفر، والرسم فى المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافى أقفاله، ويختم بخرجه ذلك الموشح ليذل على أنه مكفره، ومستقيل ربه عن شاعره ومستغفره" وهنا يلتحم التناص بالانحراف، أو بما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين : "الفجوة : مسافة التوتر التى تفيض بالشعرية، وهى تنشأ فجأة من اصطدام سياقين أو بنيتين كليتين، إحداهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات، ونظام فنى وفكرى جديد (٣٦).

ولعل أبرز مثل لذلك مكفر ابن عربى الذى كتبه لموشحه ابن زهر المشار إليها ويقول فيه :-

عندما لاح لعينى المشتكا * نبت شوقا للذى كان معى

أيها البيت العتيق المشرف
جاءك العبد الضعيف المسرف
عينه بالدمع شوقاً تذرف

ويقول في تمهيدته وخرجته :-

أيها الساقى اسقنى لا تأتلى
فلقد أتعب فكري عذلى
ولقد أنشده ما قيل لى

أيها الساقى إليك المشتكا * ضاعت الشكوى إذا لم تتفع (٣٧)

وإذ كان ابن عربى يكفر عن ذنب غيره، فإن ابن سناء الملك ينظم موشحاً رائقاً يختمه بقوله :-

حن فؤادى ومثله حنا * لمرة الهجر حلوة المجنى
وإن بعضى ببعضها جنا * فظل يكنى متيم غنى
"صغبرى لا ينام من تحتى هما * جاع المسكين وصاح يا ستى مما

ثم لا يلبث اتباعاً لهذا التقليد أن يكفره بقوله الذى يختم به أو يخلق دار طرازه :-

يا رب عفوا فإننى جاهل * ياليتنى عنك لم أكن ذاهل
وليتنى ما اغتررت بالزائل * وليتنى قط لم أكن قابل
"جاع المسكين وصاح ياستى مما"

وبهذا التكفير عن ذنوب الموشحات الشعرية، تتطفئ تجربة الخروج على الأنماط الموسيقية واللغوية والأخلاقية، يتشبع نموذج التوشيح، ويدخل فى المشرق العربى دائرة مغلقة هى الموشحات الدينية، التى لا تزال أصداؤها ترجع أنغاماً معتقة قديمة، لجنس أدبى مقبور، كان طيلة عصور زاهرة يملأ مدائن التوشيح فى أشبيلية المطرزة. وقرطبة الزهراء، وجنة العريف فى غرناطة، بالحب والفن، والجمال الحرية.

هوامش البحث

- ١- انظر : فضائل الأندلس وأهلها، رسائل ابن حزم وابن سعيد والشقندي، تحقيق ونشر د. صلاح الدين المنجد، بيروت ١٩٦٨ . صفحة ٥١/٥٠.
- ٢- ابن سناء الملك : دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق ونشر . د.جودة الركابي، دمشق ١٩٤٩ . صفحة ٢٣ وما يليها .
- ٣- أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق د. إحسان عباس، القسم الأول، المجلد الأول، بيروت ١٩٧٩ . صفحة ٤٦٩.
- ٤- ابن سعيد الأندلسي : المقتطف من أزاهر الطرف، تحقيق د. سيد حنفي. القاهرة ١٩٨٣ . صفحة ٢٥٦ .
- ٥- سيد غازي : ديوان الموشحات الأندلسية، المجلد الأول، الاسكندرية ١٩٧٩ . صفحة ١٤ .
- ٦- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي : توشيع التوشيح، تحقيق ألبيير حبيب مطلق، بيروت ١٩٦٦ . صفحة ٣٢/٣١ .
- ٧- ابن سعيد، المرجع السابق، صفحة ٢٥٧ .
- ٨- عبدالعزيز الأهواني : الزجل في الأندلس، القاهرة ١٩٥٧ . صفحة ٣٩.
- ٩- صفى الدين الحلبي : العاقل الحالي، نقلاً عن محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، الكويت ١٩٨٠ . صفحة ١٢٣/١٢٤ .
- ١٠- عبدالعزيز الأهواني : المصدر السابق، صفحة ٤٩.
- ١١- إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي، الجزء الثاني، بيروت ١٩٧٤ . صفحة ٢٤٤.
- ١٢- عبدالرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون، تحقيق د. علي عبدالواحد وافي . القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الثالث، صفحة ١٣٥٠ .

- ١٣- ابن سناء الملك : المصدر السابق، صفحة ٣٢/٣١ .
- ١٤- عدنان محمد آل طعمة : موشحات ابن بقي الطليلي وخصائصها الفنية، دراسة ونص، بغداد ١٩٧٩ . صفحة ١٦٦ .
- ١٥- ابن سناء الملك، المصدر السابق، صفحة ٨٨/٨٧ .
- ١٦- ديوان ابن خاتمة، تحقيق محمد رضوان الداية، بيروت ١٩٧٢ .
صفحة ١٢٧ .
- ١٧- ديوان الأعمى الطليلي، تحقيق د. إحسان عباس، بيروت ١٩٦٣ .
صفحة ٢٦٢ .
- ١٨- سيد غازي : المصدر السابق، صفحة ١٩٥ .
- ١٩- ديوان ابن سهل الأندلسي، تحقيق د. إحسان عباس، بيروت ١٩٦٧ .
صفحة ٢٩٢ .
- ٢٠- لسان الدين بن الخطيب : جيش التوشيح، تحقيق هلال ناجي، تونس ١٩٦٧ .
صفحة ٩٤ .
- ٢١- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ح-٢
بيروت ١٩٨١ . صفحة ١٢٤ .
- ٢٢- سيد غازي : المصدر السابق، الجزء الثاني، صفحة ٢٧٤-٢٧٦ .
- ٢٣- صلاح الدين الصفدي، المصدر السابق، صفحة ١٣٥ .
- 24- A.J. Greimas, J.Caurtes : Semiotica. Trad. Madrid 1982.
Pag 227.228.
- ٢٥- ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة ١٩٨٧ .
صفحة ٦٥ .
- ٢٦- إحسان عباس، المصدر السابق، صفحة ٢٤٤ .
- 27- Kristeva, Julia. Semiotica. Trad. Madrid 1981. Pag 66.

٢٨- مارك أنجينو : فى أصول الخطاب النقدى الجديد، ترجمة أحمد المدينى، بغداد ١٩٨٧ . صفحة ١١١ .

٢٩- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، بيروت ١٩٨٥ صفحة ١٢٢ .

٣٠- ابن سناء الملك : فصوص الفصول وعقود العقول، مخطوط، نقلاً عن محمد زكريا عناني، المصدر السابق، صفحة ٣٦ .

31- Garcia Gomez, Emilio : Les Jarchas Romances de la Serie Arabe Su marco. Madrid 1965. Pag 38.

٣٢- محمد زكريا عناني، المصدر السابق، صفحة ٥٣.

٣٣- سيد غازي : المصدر السابق، صفحة ٤٨٨ .

٣٤- صبرى حافظ : التناص وإشارات العمل الأدبي، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة ربيع ١٩٨٤ . صفحة ٢٣ .

٣٥- صلاح الدين الصفدي : المصدر السابق، صفحة ١٢٦/١٣١.

٣٦- كمال أبوديب : الشعرية، بيروت ١٩٨٧ صفحة ٤٠ .

٣٧- محي الدين بن عربي، نقلاً عن سيد غازي، المصدر السابق، صفحة ٣١٨ .

رؤية الآثار في شعر شوقي

مراجعات في خطاب النهضة(*)

كلما اقتربنا من نهاية القرن تكثف الشعور بالزمن، واحتدمت المراجعات العصبية لمسيرته، وتجلّى الإحساس بأننا نقترّب من حافة خطيرة هي الحدّ المسنون الذى يقف مفصلياً بين عصرين، وكان ذلك يتمثل دائماً فى العصور القديمة على شكل نبوءات فاجعة بنهاية العالم وقرب القيامة، لكنه أخذ صورة أكثر عصرية فى مقولات سقوط الأيديولوجيا ونهاية التاريخ، واتسم لدينا على وجه الخصوص بشعور حادّ من التوتر والإحباط، وفشل مشروع النهضة فى التنوير وتحقيق أهداف الوحدة والتقدم.

لكن المقارنة النقدية لخطاب النهضة كما يتجلّى فى أعماق مكوناته الحميمة وأكثرها جماهيرية - يثبت لنا بطلان تلك الأحكام المتسارعة، التى تدين حركة التاريخ العربى وتتعى انكساراته لتوهمنا بوقوعه فى مستنقع آسن، يتخبط فيه على هامش الحضارة المعاصرة، إن لم يناصرها العداء السافر . فقد تم تكريس مصطلح النهضة ذاته والإجماع على مشروعيتها منذ ما يربو على قرن من الزمان، وتعددت السبل لتحقيقه متمثلة فى عدد من المنظومات الفكرية والأيديولوجية، التى تعرض على محكّ الاختبار التاريخى فى الممارسة العملية، فتتضح نجاعة بعضها وقصور بعضها الآخر عن بلوغ الأهداف الاستراتيجية المنشودة، فحتى من يرفع شعار العودة للماضى يتذرّع لذلك بأنه سبيل النهضة والتقدم . ولم ينشأ الخلاف على هذا المصطلح إلا عندما أراد أن يُفسح المجال لابنه ووريثه الطبيعى، وهو "الحدّثة" التى شابتها فى بعض الأوساط الأوروبية والعربية دلالات فارقة اختلف حولها الناس، ولا يزالون مختلفين.

فإذا اقتصرنا على تحليل بعض ملامح خطاب النهضة كما يتجلّى فى شعر شوقي مثلاً - أمكننا أن نضع الإطار الملائم للكشف عما أنجزه هذا الخطاب وأسسها من رؤية تقديمية لم تعد مجال انتكاس أو شكّ فى ضمير الثقافة العربية الحديثة. على

(*) منشورة فى كتاب "أشكال التخيل".

— رؤية الآثار فى شعر شوقى —
أن هذا الشعر لم يكن البانى الرئيسى لها بقدر ما كان المعبر الصريح عنها، فميزته تتمثل فى شفافيته وقدرته على تمثيل رأى العام والنطق بصوته أكثر من صناعته أو قيادته. ويتعين علينا حينئذ أن نطرح سؤلين أساسيين على عينة هذا الخطاب :

أولهما : ما هى منظومة القيم النهضوية الجديدة التى بشر بها وتبناها؟

وثانيهما : هل نجح فى ترسيخها وتحولها إلى رؤية استراتيجية تحدد المسار الذى تتوجه إليه الثقافة العربية الحديثة؟

وبقدر ما نقيم القرائن الدالة من قلب الشعر ذاته والمتمثلة فى عدد من القصائد الناجعة فى التعبير الجمالى الراقى عن هذه الرؤية - فإن درجة ذبوعها بين المتلقين وحظوتها فى أوساطهم، تُعَدُّ برهاناً فنياً وسوسيلوجياً على تمثيلها للرأى العام الذى تساهم فى تكوينه وتحديد اتجاهه . فالشهرة بهذا المنظور ليست فعلاً عشوائياً يكتسبه المبدع بطريقة مجانية، وإنما هو مكافأة المجتمع لمن يقدر على تجسيد حلمه والتعبير عن رؤيته، وقد كانت "إمارة" شوقى للشعر انتخاباً ثقافياً لا يخضع لمؤامرات السلطة، كما كانت "عمادة" طه حسين من بعده للأدب العربى استمراراً لهذا المنظور، على ما بينهما من اختلاف يعكس مستجدات المرحلة التالية وانتقال بورتها من الشعر إلى الفكر النقديّ.

وحتى نعاين نماذج محددة من شعر شوقى النهضوى - نوذ أن نشير بإيجاز إلى حقيقة تغيب عن بال الكثيرين وهم يتحدثون عن العقل العربى ومساحته وامتداداته، فلا يصبح بوسعهم قياس درجة نضجه أو قصوره ؛ إذ إنهم غالباً ما يقصدون بالعقل ما يتم فيه التفكير باللغة فحسب ليشمل منظومة الإنسانىات بفروعها المختلفة، أما أنواع التفكير الفنى بمواد أخرى سوى اللغة فلا تدخل عادة فى حسابهم . فإذا كان الشعر بمعناه العام الذى يشمل بقية الأشكال الأدبية من رواية ومسرح، يعتمد على التفكير باللغة - فإن الفنون الأخرى تصنع الفكر بمواد مخالفة؛ كالموسيقى بالأصوات والرقص بالجسم والرسم بالألوان والنحت والعمارة بالكتلة والمساحة، وحتى آخر العنقود فى أسرة الفنون وهى السينما التى تعتبر فنّ التفكير بالصور المتحركة . فمساحة العقل إذن لا بد أن تشمل هذه الفضاءات فى الإبداع الحضارى.

وإذا كان الشعر فى الوطن العربى أبا الفنون كلها، مثلما كان المسرح فى الثقافة الغربية، فإنه كان أباً ديكتاتورياً، متسلطاً، لم يسمح لغيره من الفنون بالتنفس الحر والنمو المستقل، احتكر الميدان وأصر على القيام بجميع الأدوار، نفى السرد إلى هامش الحياة الثقافية، وطارد الملحمة إلى الأركان الشعبية، وتحالف مع السلطة ضد رعيته حرض الحكام على أبنائه حتى لا يعيش القصر إلا فى القصيدة، ولا يتجلى الرسم إلا بالكلمات، ولا يعترف بالموسيقى ما لم تكن غناءً له وانبثاقاً منه، أصر على أن يكون "الديوان" الوحيد للعرب، فاضطهد إخوته الأشقاء، واستأثر بحنان أمه اللغة، وحاول أن يصبح كل شئ فى تاريخ العائلة الفنية، أو لنقل على أقل تقدير إن العائلة قد تنازلت له عن ميراثها بكلمه واكتفت بمواقع هامشية، لهذا فإن خطاب النهضة يتجلى أولاً فى اعتراف الشعر بمنظومة الفنون ورد الاعتبار إليها، وقد التقى فى ذلك بلحظة تاريخية حاسمة، عندما استطاع العلم أن يقرأ طبقات الأرض، ويفك شفرة الآثار، ويُعيد بناء العمارة التاريخية؛ إذ إن هناك بُعْدَيْنِ أساسيين فى جميع الآثار هما التاريخ والفن : فهى من ناحية علامة حضور الحضارات القديمة فى قلب الواقع المعاصر، بحيث تعتبر ذاكرة المكان، ورحلة الماضى إلى الحاضر، لكنها من ناحية أخرى من أهم مظاهر عبقرية الإنسان فى تحديدها للزمن وتطويعها للمادة وتحقيقها لعمليات الخلق والإبداع، فالآثار إذن تاريخ وفن، مما يجعل رؤية الشعر لها قراءة فى التاريخ ومطارحة الفن للفن.

ومنذ مائة عام تقريباً، على وجه التحديد سنة ١٨٩٤، ألقى شوقى فى المؤتمر الشرقىِّ الدولىِّ الذى عقد فى مدينة جنيف، مطولته التى اتخذت عنوان : "كبار الحوادث فى وادى النيل" وفيها يتحدث لأول مرة عن حكمة التاريخ ودلالة الآثار وروعة الفنون، لكننا سنورد منها فحسب الأبيات القليلة التى يفخر فيها فن الشعر ويحتفى بفن العمارة حيث يقول :

قُلْ لِبَنِى بَنَى فُشَادُ فَعَالِي	لَمْ يَجْزُ مَصْرَ فِى الزَّمَانِ بِنَاءُ
لَيْسَ فِى الْمَمَكَنَاتِ أَنْ تَنْقُلَ الْأَجْبَا	لِ شِمَاءَ، وَأَنْ تَنْتَالِ السَّمَاءُ
أَجْفَلَ الْجِنُّ عَنْ عَزَائِمِ فِرْعَو	نَ وَدَانَتْ لِبَاسُهَا الْآثَاءُ

رؤية الآثار فى شعر شوقى

شاد ما لم يشد زمان ولا أنشأ عصر ولابنى بناء
هيكل تنثر الديانات فيه فهى والناس والقرون هباء
زعموا أنها دعائم شيدت بيد البغى ملؤها ظلماء
فاعذر الحاسدين فيها إذ لا موا فصعب على الحسود الثناء

وبلاحظ فى القصيدة عموماً الطابع الجدلى فى الدفاع الحضارى عن فكرة الحرية ونفى تهمة السخرة التى أشاعها اليونان عن سبل البناء العمرانى فى مصر. كما يلاحظ من جانب آخر انتقال الفخر إلى الأمة والتغنى بآياتها الفنية، وهذه نقلة كبرى فى دائرة اهتمام الشعر.

غير أن بوسعنا أن نعتبر بزوغ الوعى التاريخى فى خطاب النهضة هو البداية الحقيقية للعصر الحديث فى الثقافة العربية، فقبل هذا العصر كان مفهوم الزمن يعتمد على نموذج الانحدار من الذروة إلى السفح، فالحركة تمضى إلى تدهور دائم، لأن العصور الذهبية هى الماضية والحاضر نزول إلى الأدنى، أما المستقبل فهو إطلال على الهاوية التى تمثلها القيامة بأشراطها المتداولة.

وقد كرس بعض الأحاديث التى نسبت للرسول لتأصيل هذا التصور فى قوله: "أفضل العصور قرنى ثم الذين يلونهم ثم الذين يلونهم"، ولو صح مثل هذا لحديث لكان مقصوراً على أمور الدين فحسب، أما أمور الدنيا والحياة فإن حركة الزمان فيها تتقدم بتراكم الخبرة ونمو المعرفة. وقد جاءت نظريات التطور وبقاء الأصلح لتدعم الأسس العلمية فى قلب هذا المنظور إلى الاتجاه العكسى، وكانت الفلسفة قد رسخت مبادئ الوعى التاريخى بالمراحل الكبرى للإنسانية على النمط التقدمى.

فعندما يأتى الشعر ليتغنى بالماضى الحضارى وأمجاده الزاهرة فإن من اليسير عليه أن ينزلق لمجارة تصور العصور الماضية باعتبارها الذروة، وهنا نعثر على المحك الحقيقى لمدى تأصل الفكر الحديث فى الخطاب الشعرى، هل يقدم لنا منظوراً سليماً للتاريخ، أم يقع بسهولة فى شرك الحنين للماضى لملاحظة تدهور الحاضر وانحطاطه؟ عندئذ نجد موقف شوقى بالغ التماسك والوضوح فى

رؤية الآثار فى شعر شوقى

رؤيته للتاريخ وإيمانه بالتقدم الإنسانى والحضارى وتبشيره بالمستقبل، دون أن يقع فى "النوستالجيا" أو يخضع لوهم العصور الذهبية الغابرة.

على أن هذا الموقف لم يكن مما يُكتفى بتلخيصه فى بيت واحد من الشعر السائر أو فى عدة أبيات، بل هو مبعوث يتخلل المساحة الكلية بنصوصه ويتوزع على نسيجها بطريقة شعرية ؛ إذ إن تحريك هذا المنظور التاريخى ليأخذ وضعه الصحيح لا يتم إلا عبر عدد كبير من الإشارات التى تنصب فى اتجاه واحد لتكون نوع الرؤية . ويمكننا أن نلاحظ فى مجموع قصائد شوقى عن الآثار سريان هذه الروح اللطيفة فى حديثه عن الزمن ومسار التاريخ وحكمته.

ولعل النموذج الفائق فى هذا الصدد يتتمثل فى قصيدته عن أبى الهول التى تتميز بما أراده لها الشاعر من إطار مسرحى حركى ؛ إذ أعدها خصيصاً لتلقى فى مسرح الأربكية عند افتتاحه، حيث يُرفع الستار عن تمثال أبى الهول يُناجيه رجل بهذه القصيدة ومطلعها :

أبا الهول طال عليك العُصُرُ	وبلغت فى الدهر أقصى العُمُرُ
فبالذة الدهر لا الدهر شبُّ	ولا أنت جاوزت حدَّ الصَّغُرُ
إلام ركوبك متن الرَّمال	لطى الأصيل وجوب السَّحَرُ؟
تسافر منتقلاً فى القرون	فأَيَّانَ تلقى غبار السفر؟

وفىها يقدم شوقى بانوراما تاريخية موسعة للحضارة المصرية فى عهدها المختلفة، لكنه يضع البؤرة فى الحاضر المتطلع للمستقبل، ويقوم بتشعير الموقف بأدوات التصويرية البارعة عبر مجموعة من الأدوات الأسلوبية، من أبرزها تكرار أدوات التشبيه الرؤيوية مثل "كأن" فى قوله :

فعدت كأنك ذو الحبسَيْن	قطيع القيام سليب البصرُ
كأن الرَّمال على جانبيكَ	وبين يديك ذنوبُ البشرُ
كأنك فيها لواء القضاء	على الأرض أو ديدبانُ القدرُ
كأنك صاحبُ رمل يرى	خبايا الغيوب خلال السُّطُرُ

رؤية الآثار فى شعر شوقى —
وعندما يتمها يجيبه رجل آخر بمقطع شعريّ على لسان أبى الهول الذى
يتحرك لينطق فى عصر نطق فيه كل شئ حتى الحجر، وكأنه يؤنّين بذلك لما
سيجرى عليه برنامج الصوت والضوء، فيجيبه التمثال قائلاً :

نَجىُّ أبى الهول آن الأوانُ ودان الزمانُ ولان القدرُ
فما ظُلُمَةُ اليأس صبح الرجاء، وهذا هو الفلقُ المُنتظرُ
وعندئذ ينشقُّ صدر التمثال عن فتى وفتاة، هما رمز المستقبل - ليتحدّثا عن
نهضة اليوم التى ينبغى لها أن تفوق مجد الأمس :

اليومَ نسود بوادينا ونعيد محاسن ماضينا
ويشيد العزُّ بأيدينا وطنُ نفديه ويفدنا
سر التاريخ وعصره وسرير الدهر ومنبره
وجنان الخلد وكوثره وكفى الآباء رياحينا

فإذا استعرضنا قصائد شوقى عن أهم الآثار التى اكتشفت فى عصره، وهى
كنوز توت عنخ آمون - وجدنا السمة البارزة فيها تتركز فى ثلاثة أمور، هى التى
تمثل ملامح الخطاب النهضويّ عنده :

أولها : الإشادة بالعلم وما ينتجه من آثار عظمية فى الحضارة الحديثة،
أقربها هو تلك الكشوف ذاتها، وذلك فى مثل قوله :

دَرَجَتْ على الكنز القرون وأتت على الدنّ السنون
فى منزل كمحجب الغيب استسرَّ عن الظنون
حتى أتى العلم الجسور ففض خاتمة المصون
والعلم (بدرى) أحلَّ لأهله ما يصنعون
هتك الحجال على الحضارة والحدور على الفنون

وثانيها : تمجيد الآثار ذاتها باعتبارها آياتٍ فنية وتاريخية تتجلى فيها عبقرية الإنسان وقدرته على صناعة الخلود وقهر الزمان، وهنا تسعف شوقى قدراته المبدعة فى تصوير الرسوم والنقوش والمعابد والقصور، واستحضار مظاهر الإبداع فى كل ذلك.

أما الملمح الثالث الذى يمثل بؤرة هذا الخطاب، فهو معارضة الدلالة الشائعة عن دور العبودية والسخرة فى إقامة هذه الصروح بالتأكيد على قيمة الحرية ورفض زمان الفرد والديكتاتورية، فيقول فى إحدى هاتين القصيدتين :

إن الزمـانَ وأهـلَهُ فرغا من الفرد اللعين
فإذا رأيت مشايخاً أو فتية لك ساجدين
لاق الزمـانَ تجدُهُمُ عن ركبه متخلفين
هم فى الأواخر مَوَلدُا وعقلُهم فى الأولين

ويصرخ فى نهاية القصيدة الأخرى صرخة الحرية والديمقراطية التى تعدُّ أبرز علامات النهضة، والمسة الأساسية فى الفكر الحديث قائلاً :

زمانُ الفرد يا فرعونُ ولّى ودالت دولة المتجبرينا
وأصبحت الرِّعَاةُ بكلِّ أرض على حُكم الرِّعِيَّة نازلينا

وبين منظومة العلم والفن والحرية، يبنى شوقى تصوّره عن دينامية النهضة وأسس التقدم وقيمة الإنسان فى العصر الحديث فى بقية قصائده، عن الآثار الفرعونية، الأخرى، مثل قصر أنس الوجود، وعن الآثار العربية التى تملأها وناجاها فى الأندلس، وعن الآثار الإنسانية التى شهدتها فى ما بقى من مظاهر الحضارة العثمانية الإسلامية أو الرومانية أو الإغريقية، لكنها فى جملتها لا تخرج عن هذا الإطار الفكرى، الذى يتأصل فيه خطاب النهضة ويصبح أنشودة سائرة على الألسن، وروية مجسدة لموقف الإنسان العربى الحديث فى تطلّعه لصناعة المستقبل.

حيوية الخطاب الشعري عند السياب(*)

كان الشاعر الألماني "هولدرلين" يقول : "إنَّ وظيفة الشعر هي تحويل العالم إلى كلمات، فالشعر يمتلك الواقع إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمنا". وجاء فيلسوف الشعرية المعاصرة "هايدجر" ليضع لهذه المقولة العضوية صياغة فكرية عاتية : "إنَّ الشعر يؤسِّس للكائن بكلمات الفهم.. الشعر يهب الأسماء التي تخلق الكينونة وجوهر الأشياء. فهو ليس أي قول، ولكنه على وجه التحديد ذلك القول الذي يستطيع بطريقته الفطرية أن يخرج للنور، أي للوعي، كل ما تحاول اللغة اليومية أن تلتف حوله وترت عليه" (١).

امتلاك الشعر للواقع وخلقه للكونية عبر التسمية لا يتم من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسية ولا اقتطاف زهرات الخارج المبتذلة بطريقة تختزل تجربة الوجود في بعد أحادي، وإنما يحدث فيما يبدو عندما يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره من نسج الحياة واسترجاع طاقته الفطرية في بعث ظواهرها. عندما يقوم بتشكيل وعينا عن طريق الفهم والشعور معاً، وينجح في استثارة مظاهر الحرارة والخصوبة في اللغة بالتنوع الثري والحركة الطاغية. وهو بذلك يتسق مع التيار العام الجارف في الفن، فقد أفضى التحليل السوسيولوجي المحدث لظواهره إلى ملاحظة كيفية تسرب هذه الحيوية إلى عروق الإبداع باعتبارها عاملاً جمالياً، وعودتها للظهور بكامل طاقتها في الفن المعاصر. فقد أعلن "هنري مور" مثلاً : "لم يعد الجمال هدفاً لأعمال في النحت.. فالعمل الفني عندي ينبغي أن تتوفر له حيويته الخاصة.. إنه قد يتضمن طاقة مكبوتة، حياة خاصة مكثفة بغض النظر عن الموضوع الذي يقدمه". والحيوية بهذا المعنى - كمصطلح تقني - بعيداً عن الفن الذي يقدم حيوات الكائنات من السطح، تعد رد فعل ضد الصلابة القائلة، المتمثلة في جميع عمليات التكرار والمحاكاة، إنَّ الرمز قد انتقل من يد الفنان إلى يد الكاهن والمعلم حتى استقر في يد الصانع الماهر، لكنه فقد نبضه الحيوي الأصيل المتدفق من صنيع الفنان الخلاق، وأصبح عريقاً منظماً وتجارياً أيضاً. عندئذ فقد الفنان ثقته في جميع

(*) منشورة في كتاب "أساليب الشعرية المعاصرة".

Read, Herbert : Imagen E Idea. Trad : México 1975. Pag 12

(١) انظر .:

حيوية الخطاب الشعري عند السيّاب —————
الأعراف المثالية التي أبعدته عن منابع الحيويّة، وجعل يكافح لاسترداد هذه الخاصيّة . فإذا ما أدرك ذلك فقد استعاد ثقته في ذاته . وبهذا المعنى فإنّ الحيويّة في الفنّ تصبح تحدّيّاً للعدميّة، وللأيّاس الناجم عن الزخرف المثالي أو التقافى^(١).

وإذا كان الشعر الحرّ، كما سمّي في بدايته، أو شعر التفعيلة، كما اصطلح على تحديده فيما بعد، يمثّل حركة قامت منذ منتصف هذا القرن للعودة للمنابع الفطريّة في الشعرية العربيّة، ضدّ الصلابة العروضيّة والتشكيليّة في الدرجة الأولى، فإنّ السمة التعبيريّة الفارقة لبعض تجاربه الكبرى يمكن أن تتلخّص في بروز هذا الطابع الحيوي كعامل استراتيجي يحكم بقية العوامل الجماليّة والتقنيّة ويوجّه فعاليّتها. ويتبلور ذلك بشكل أخصّ في النسيج الأسلوبي لخطاب السيّاب، حيث يتحوّل العالم إلى كلمات تمتلك الواقع وتخلق الكينونة وهي تتحدّى العدم المتربّص بها. ولم يكن من قبيل الصدفة أن نجد الدراسات الناجحة التي توفّرت على الكشف عن تجربة السيّاب الشعرية قد تذرّعت كلّها تقريباً بالمنهج التاريخي، ويكفي أن نتذكّر منها أعمالاً باهرة مثل كتابات عيسى بلاطة وإحسان عباس وناجي علوش، وحتى تلك التي رفعت راية أخرى مثل بحوث علي البطل المقارنة وعبدالكريم حسن البنيويّة وإيليا حاوي الجماليّة فإنّها لك تكفّ عن بحث التطابق بين وقائع الحياة وكلمات الشعر؛ واجتهدت في إعادة ربط الحبل السريّ الذي يصل بين مستويات الإشارة الشعرية ومقابلها المشار إليه في الخارج حتى ليصل هذا الولع بعقد التطابق وإتمام القران إلى درجة إنكار "إمكانية الخلق" في خطاب السيّاب الشعري، فيعمد أحد نقّاده "البنيويين" إلى قراءة قصيدته السردية الجميلة "الأمّ والطفلة الضائعة" بطريقة معكوسة؛ بحيث تشير الأمّ إلى الشّاعر ذاته، والطفلة المفقودة إلى أمّه المتوفاة، ويعقد فصلاً مطوّلاً لتحقيق أسماء محبوباته وصفاتهم بطريقة مهما بغلت من التدقيق والتشويق إلّا أنّها ترتدّ بالبحث إلى نطاق المنزع التاريخي الغالب^(٢).

ولاشكّ أنّ خطاب السيّاب الشعري ذاته يغري بتتبّع كفيّة نموّ الوعي التاريخي فيه، واعتباره وثيقة من الدرجة الأولى لوقائع حياته الشعوريّة والسياسيّة

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠ .

(٢) انظر : عبدالكريم حسن : الموضوعيّة البنيويّة. دراسة في شعر السيّاب. بيروت ١٩٨٢ ص ٣٨٧ وما بعدها..

والإنسانية، فهو يستمدّ خواصه من فقرات تَقْلَبَاتِهِ وصميم عالمه الداخلي المكشوف؛ فالعلاقة عنده بين الداخل والخارج لا تتناقض ولا تباعد، بل لا يعدو الخارج لديه أن يكون مجرد "تخريج" مباشر للداخل المتمتِز بدوره بمعطيات العالم من حوله. فليس بوسع القراءة النقدية للسِّيَاب أن تعثر بسهولة على تلك المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعرية الحياة. فخاصية "الصدق التعبيري" في تمثيل الحياة تكاد تطغى عنده على ما عداها، حتّى يصبح بوسعنا أن نقفهم بعمق شكواه في أواخر حياته من أن فقر تجاربه الحيوية قد أدّى إلى نضوب معينه الشعري، إذ لم يعد في حياته المؤطرة بقيود المرض والروتين ما يثير شاعريته للكتابة.

لكن هذا التوازي والتعلق المباشر بين حياة السِّيَاب وشعره لم يكن يمضى في خطّ مبسّط مستقيم، فمغامراته التجريبية في الشكل الشعري، وكنوزه الثقافية التي كان يعثر عليها ويمتّح بمهارة منها، وخصوصية عالمه التخيلي وطول نفسه الملحمي، كلّ ذلك كان يباعد بينه وبين الطابع الغنائي السهل المنبثق عن قرب الشعر من أحداث الحياة، ويسارع بتجربته كي تكتسب قوامها المكثف المتجاوز للحساسية العاطفية الشائعة؛ حيث يكتمل لديه الوعي بموقف الإنسان المعاصر، وتتضح عنه الخاصة الاستراتيجية المولدة لبقية الملاح في هذا التشكيل الأسلوبى هي الحيوية الجمالية، وهي التي تنتقل فنياً من مجال البليوجرافيا إلى نطاق البحث في شعرية الخطاب وآليات توليدها فإنّ بوسعنا أن نشير إلى أبرز المظاهر التي تتجلى فيها هذه الخواص على رقعة النصّ السِّيَابي دون أن يكون ذلك حصراً مستعصياً، فنحمل منها ما يلي :

أولاً : تنوع المادّة الشعرية في مكوناتها اللغوية والموسيقية، بما يؤدّي إلى بروز المفارقات وتشكيل الألوان المتعدّدة المجسّدة لثراء التجربة التعبيرية، وينفث فيها روح الخلق ونكهة الحياة.

ثانياً : ديناميكية النصّ الشعري وقابليته القصوى لسرعة التبيين، وذلك بتوظيف العناصر السردية وتشغيل عدد من التقنيات التعبيرية الحركية مثل الترجيع والتناص والتنظيم المقطعي، بما يضبط حركية الخطاب الشعري.

ثالثاً : عفوية علميات الأسطورة والرميز الشعري الذي يتم داخل النصّ ذاته وعلى مرأى من المتلقّي، إذ يشترك في تكوين الشفرة وفكّها، ويسهم بذلك في تشكيل النظام المجازي للنصّ واكتناه رؤيته.

حيوية الخطاب الشعري عند السياب ———
ولا يخفى لدى من يتأمل جملة هذه المظاهر، وغيرها مما يتكشف في سياق البحث، علاقتها العضوية بموقع أسلوب السياب التعبيري الحيوي على سلم الدرجات الشعرية الذي اقترحه من قبل، وإن لم تلتزم بالتطابق النمطي بين مستويات التنظير والتطبيق، حفاظاً على حرية التجريب المفتوح، ورعاية للمسافة الحيوية - أيضاً - اللازمة بين طرفي الخطاب النقدي والشعري.

حشد من الحيوانات :

بوسعنا أن نختبر أولاً مظهر التنوع اللغوي في مادة السياب الشعرية على المستوى المعجمي / الدلالي اعتماداً على مجموعة من الجداول والإحصائيات الأولية التي أجراها بعض الباحثين، وإن لم يتخذ المنظور الأسلوبى المحدد في رصدها، ولم يعن بتحديد نتائجها وقراءة أرقامها الإجمالية. لكن ميزة هذه الإجراءات أنها تمثل قاعدة بيانات أولية، تسمح بتكاثر النتائج المستخلصة منها طبقاً للمنهج المتبع ونوع القراءة النقدية بما يحقق درجة كافية من التراكم العلمى والمعرفى . ويتمثل التنوع اللغوي في خطاب السياب الشعري في الجانب الكمى والكيفى معاً ؛ أى فى عدد الجذور اللغوية وشبكة العلاقات القائمة بينها وطبيعة اختيارها فى حد ذاتها.

- فقد أثبت البحث التجريبي أن عدد الجذور اللغوية فى شعر السياب يرتفع إلى ثلاثة آلاف جذر لغوي. ولما كان متوسط الكلمات المشتقة من كل جذر يبلغ عشر كلمات، فإن محصلة المعجم الكلى الذى يوظفه الشاعر تصل إلى ثلاثين ألف كلمة^(١). وعلى الرغم من أن أننا لا نملك حالياً جداول إحصائية مماثلة لأعمال الشعراء الآخرين تسمح بالمقارنة واستخلاص نسبة ارتفاع الحصيلة المعجمية لدى السياب، إلا أننا نستطيع أن نتوقع من الوجهة المبدئية اعتماداً على هذا الرقم الكبير فحسب مدى الثراء المعجمى عنده، إذا تذكرنا مثلاً حصيلة شاعر آخر معاصر هو نزار قباني التى لا تتجاوز عدة آلاف من الكلمات على أحسن تقدير. وتظل هذه السمة قابلة للتعديل بقدر توفر مزيد من قاعدة البيانات. أما شبكة العلاقات الدلالية القائمة بين هذه المادة المعجمية والمتكوّنة من أبنيتها البارزة فتتضح جزئياً من

(١) راجع : عبدالكريم حسن : المصدر السابق، ص ٣٣ وما بعدها.

حيوية الخطاب الشعرية عند السياب

خلال تتبّع الجذور اللغوية الثلاثة الأكثر دوراً وتردداً في شعره، ومن نسبة تكرارها . وهي تقع في تشكيل ثلاثي يتضمّن ثنائية الموت/الحياة من جانب، ومعادلهما - سلباً وإيجاباً - وهو "الحب" من جانب آخر. فقد لوحظ أنّ مفردات "الحب" تكثّر على حساب مفردات "الموت" وأنّ العكس صحيح. والنتيجة الأسلوبية التي نستخلصها من ذلك أنّ علينا أن نضمّ مفردات الحبّ للحياة ونقيم تقابلاً بينهما وبين الموت، الأمر الذي يرتفع بنسبة هذا الجانب الإيجابي في الجدلية الكبرى ويسمح بتغليبها على الوجه السلبي وهو الموت في الدلالة الأخيرة.

ونعود إلى الأرقام في مجموعها الذي تغفله الجداول لنجد أنّ جملة الجذور التي تدور حول حقل الموت الدلالي تبلغ (٢٥) جذراً تتكرّر في خطاب السياب الشعري (٩١٧) مرة . وأكثرها دوراً لديه هو الموت الذي يتردّد (٣٩٠) مرة، يليه القبر (٢٠١) مرة، ثمّ الردى (٦٥) مرة . وتبلغ مجموعة الحبّ عشرة جذور فحسب تتكرّر (٥٧٧) مرة، وأكثرها دوراً عنده كلمات الحبّ (٢٤٥) مرة، والهوى (١٦٠) مرة، والعشق (٤٧) مرة، وتأتى مجموعة الحياة الدلالية في المرتبة الثالثة عددياً ؛ إذ تتضمّن ستة جذور تتكرّر في مجموعها (٣٥٩) مرة، أعلاها كلمة الحياة ذاتها حيث تتردّد (١٨٤) مرة، تليها الولادة (٧٣) مرة ثمّ العيش (٣٦) مرة.

ونستطيع أن نبيّن أنّ هذا المسح اللغوي مدى التتوّع والتوازن في معجم السياب الشعري، إلى جانب الثراء المشار إليه من قبل، فعدد مرّات تكرار مجموعة الحبّ والحياة يبلغ في محصلته (٩٣٦) مرة، في مقابل مجموعة الموت التي تصل إلى (٩١٧). ومع أنّ هذه الأرقام لا يمكن أن تمثّل بدلالات نهائية للعناصر المهيمنة على المعنى الكلي الشامل في خطاب السياب الشعري يمكن ترجمتها في معادلة رياضية حاسمة، إلّا أنّها تعتبر مؤشرات قويّة على وحدته وتنوّعه ومدى توازنه. إذ ينبغي كي نصل لهذا المعنى الكلي المهيمن أن ندخل في حسابنا أيضاً "أوضاع التراكيب" وليس مجرد المفردات، وما يعترى هذه التراكيب من حالات النفي والإثبات تارة، وسوقها على سبيل الحقيقة أو المجاز تارة أخرى، الأمر الذي يدخل تعديلات جوهرية على دلالة تلك الأرقام الأولية، ويسهم في تشكيل بنيتها الكلية. لكن تبقى حقيقة مبدئية لا سبيل إلى تبديلها وهي غلبة هذا المحور الدلالي المتمثّل في ثلاثية الموت والحياة والحبّ وسيطرته على أسلوب السياب . ونحسب أنّ هذا المحور ذاته هو الذي يمثّل البؤرة الحيوية المستقطبة لبقية عناصره . فالذي بلّغ عليه

حُبوبة الخطاب الشعري عند السيّاب —————
"هوس" الحديث عن الموت وخشيته ليس سوى مفتون بالحياة عاشق لها ومنفجّع فيها. ومهما كان ذلك ناجماً فيما يبدو عن عذابات المرضيّة وأسفاره الأيويّة إلاّ أنّه يعنينا أولاً باعتباره الخاصيّة الممثّلة لأسلوبه الشعري والمجسّدة لطابعه.

كما أنّ الالتفات إلى مجموعة دلاليّة أخرى ترتبط بالمجتمع وما يتعاوره من ظلم وثورة، تشتبك مع مفاهيم الموت والحبّ والحياة على الصعيد الجمعي، وتمثّل في كثير من الأحيان بعدها المجازي في علميّة الترميز الشعري، حيث كثيراً ما تكون الحبيبة هي الوطن أو النّورة المنشودة، ويكون الموت هو القمع والطغيان، كلّ ذلك قد يكشف عن مظاهر أخرى لهذه الحيويّة الدلاليّة ذاتها، دون أن يسمح لنا بالوقوف عند حدّ "النتيجة الرقميّة" وهي سيطرة موضوع "الموت" على خطاب السيّاب الشعري وصبغه بطابع عدمي يتمثّل في "الإخفاق" كما ينتهي إلى ذلك الباحث نفسه^(١).

— وإذا كان قانون التّنوّع والوحدة على المستوى اللّغوي هو المهيمن على أسلوب السيّاب والمؤلّد لطابع الحيويّة فيه فإنّ ذلك يتكرّر بشكل آخر على مستوى البنية الإيقاعية لشعره.

ففي بحث إحضائي آخر عن المظاهر الإيقاعية لتجربة السيّاب^(٢) يتناول أعماله التي ارتضى إثباتها في دواوينه المنشورة خلال حياته، وتلك التي كان قد أهملها ونشرت في الجزء الثاني من ديوانه، يتبيّن أنّ مجموع قصائد السيّاب يبلغ (٢٠٢) قصيدة، منها (٨٣) قصيدة عموديّة؛ أي بنسبة ٤١٪ تقريباً — وكان قد أسقط عدداً وفيراً منها — و(١١٣) قصيدة تفعيلية، أي بنسبة (٥٦٪) من المجموع تقريباً. كما أنّ هناك (٦) قصائد تجمع بين السّطر والبيت، أي حوالي (٣٪) من شعره.

ويبلغ مجموع الأبيات العموديّة من ناحية أخرى (٣٠٤٢) بيتاً بمتوسط قرابة (٣٦) بيتاً للقصيدة الواحدة. وجملّة الأسطر في قصائد التفعيلة تصل إلى (٧٦٦٢)

(١) عبد الكريم حسن : المصدر السّابق، ص ٣٢٥ وما بعدها. ونحن إذ نشيد بالجهد العلمي البارز الذي بذله الباحث ونختلف معه في النتائج المستقاة نتمنى أن ينشر في طبعات لاحقة الجداول التفصيليّة للجنور اللّغويّة، الأمر الذي يتيح الفرصة لغيره أن يجري عليها قراءته الأسلوبية ويستخلص منها ما يراه ملائماً من نتائج تفسيرية.

(٢) انظر : سماح العجاوي : المظاهر الإيقاعية. لتجربة السيّاب. بحث للدراسات العليا بجامعة البحرين لم ينشر بعد بإشراف الدكتور علوي الهاشمي.

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب —————
سطراً، أى بما يكاد يبلغ (٧٠) سطرّاً للقصيدة الواحدة . فإذا لاحظنا أنّ البيت يتكوّن من شطرين بما يمكن أن يوازي نسبياً شطرين أدركنا تناسب الأطوال وتوازي بنية القصائد فى أشعار السياب العمودية والتفعيلية.

ومع أنّ هذا التنوع البارز فى النمط الإيقاعى للقصيدة لم يتوزّع بالتساوى على مراحل إنتاجه، بل بدأ عمودياً فى شعر البواكير الذى أسقط معظمه كما أشرنا من قبل، وخلص إلى صيغة التفعيلة طوال فورة إنتاجه الفنّى المعتدّ به، وانتهى فى بعض قصائده الأخير إلى نوع من المزاجية اليسيرة بين الشكلين كلون من التنوع الإيقاعى، وليس ردّة عروضية كما يقول بعض الباحثين، مع كلّ ذلك فإن الملمح الرئيسى لهذا الإطار الكلى هو "تحفيز" النمط العروضى ؛ أى تحميله دلالة متعدّدة ومتغيّرة بالكسر المنظم لشفرته المستقرّة فى العروض الخليلى، ومحاولة ربط التجربة الشعرية حيويّاً بهذا الإطار الموسيقى المتجدّد الذى يبحث عن علاقة تحفيزيّة تخترق جدار العرف المتكلّس وتبث فيه نوعاً جديداً من الباعثيّة السببيّة الرابطة بين التجربة اللغويّة والموسيقىّة.

وتأتى جداول الأوزان المستخدمة فى شعر السياب كمظهر آخر هامّ لهذا التنوع الحيوى فى أبنيتّه الموسيقية. فقد وظّف جميع البحور الشائعة فى الشعر الحديث سواء كانت صافية أم ممزوجة، خلافاً لما حولت تنظيره والدعوة إليه رفيقته الشاعرة نازك الملائكة التى كانت ترى اقتصار شعر التفعيلة على البحور الصافية. لكنّ السياب تميّز ببعض الفوارق الاسلوبية الدالة فى هذا الصدد، الأمر الذى يجعل نسيجه الإيقاعى متفرداً ومتوازناً. فقد تبيّن أنّ أعلى البحور استخداماً عنده هو الكامل الذى تبلغ نسبته (٢٢,٢٪) من جملة قصائده، وهو يشبه فى ذلك غيره من الشعراء مع ارتفاع يسير، إذ أنّ معدّل تكرار الكامل لدى الشعراء المحدثين يبلغ (١٨,٦٪). بيد أنّ البحر التالى عنده، وهو المتقارب الذى يبلغ (١٦,٨) فى نسبته المئوية، يعدّ ظاهرة فريدة فى الخارطة الإيقاعية، إذ أنّ نسبته لدى مجموعة شعراء جيلة لا تتجاوز (٣,٦٪)، الأمر الذى يشكّل علامة فارقة وهامة عنده . فإذا تذكّرنا ما يقال عن المتقارب باعتباره البحر الملحمى بامتياز؛ إذ نظم فيه الفردوسى شاهنامته، وتذكّرنا ما يقوله السياب عن نفسه باعتباره "شاعر ملحمة" أدركنا أنّ هذه النسبة ليست عشوائية، وأنّ لها ارتباطاً عميقاً بالإيقاع السريع

حيوية الخطاب الشعري عند السيّاب —————
المتتالي للمنظومات المطوّلة وصبغتها الحيويّة . وتأتى بعد ذلك لديه بحور ثلاثة متوازية هي البسيط والرّجز والوافر بنسبة متعادلة تماماً (٩,٤٪)، ويقاربها الخفيف الذى يبلغ (٨,٤٪) ثمّ تأتى بحور الرّمل والطويل والمتدارك بنسبة تقارب (٥٪)، ثمّ السّريع والهزج بنسبة لا تصل إلى (٢٪) ويغيب عن شعره، كما هو الشأن فى الشعر المعاصر عموماً، بقية البحور الخليليّة . وكما مزج السيّاب بين النموذج العمودى وقصيدة التفعيلة فإنّه جرّب أيضاً تعدّد البحور فى القصيدة الواحدة فى عدد غير قليل من أعماله يبلغ (١٤) قصيدة، وهذا لم يكن مسموحاً به من قبل. فإذا أضيف إلى ذلك تنوّع القافية المنتظم، فى شعره العمودى بطبيعة الحال، بنسبة كبيرة تجاوز نصفه كمّيّاً، واستخدام معظم الحروف الشائعة فى القوافى العربيّة وفى مقدّماتها الرّاء والهمزة والباء والنون والذال والميم، فإنّ خاصيّة التنوّع فى عناصر الإيقاع والتوظيف النشط لجميع إمكاناتها تصبح هى السمة المهيمنة على إنتاجه. ولا يخفى أنّ شعر التفعيلة الذى لا تتركّس فيه القافية بضرب لازب كقاعدة لازمة، ولا تغيب عن الانبثاق العفوى المدهش، يفسح مجالاً أكبر لتحفيزها عبر سوقها بأنساق مبتكرة غير منتظمة وأشكال متعدّدة تستجيب لطبيعة التنظيم المقطعى ولخواص الترجيع والرّبط فيه بقدر ما تحقّق من عوامل سببيّة متجددة مرتبطة بالبنية الكلّية المرنة للنصّ وما يتفاعل داخلها من توزيعات إيقاعيّة دلاليّة.

بيد أنّ هذه الملاحظات التمهيدية المختزلة من فعالية التّشوّع اللّغوى والإيقاعى فى خطاب السيّاب، مهما كانت مستخلصة من البحث العلمى فى شعره، فإنّها بحاجة لمقاربة نصيّة تضعنا مباشرة فى حضور دائرة الجذب الحقيقى لعالمه عندما يتحوّل إلى كلمات متنبّنة، لا من قبيل الاستشهاد فليس الأمر بحاجة إلى برهان آخر، وإنّما فى سبيل المعايشة الجماليّة الباحثة عن مشاركة المتلقّى فى علميّات التذوّق والتأمّل فى الآن ذاته.

— وإذا كان الصّمت هو الذى يسوّر النصّ، فإنّه لا يكتفى البيت الواحد فى الشعر الحديث، ولا يلتفّ بالمقطع الوحيد، وإنّما يدور حول القصيدة ويسيجها، حتّى إذا ما أدرجت فى ديوان، فإنّ القصيدة تظلّ هى الوحدة الصغرى فى البنية النصيّة، بنظامها الإيقاعى، وبورثها الدلالية، وحركتها السردية والمنطقية. فلا

يمكننا أن نحدّد بنية ديوان يتجاهل أبنية وحداته في مستوياتها وتعالقاتها العديدة، كما لا يمكننا أن نفقز على أشلاء الموضوعات، متوهّمين أنها ركام يحتاج لنا كي نعيد ترتيبه، إذ إن ما يقوله هذا النظام النثري سختلف جوهرياً عما قالته أنساق الشعر في نظمها الحقيقية. ومن ثمّ فإنّ الحدّ الأدنى للمقاربة النصّية ينبغي أن يتكئ على القصيدة ويشير إليها، حتّى إذا جرؤ على اجترائها بدعوى أنها تظلّ هناك متمتعة بوجودها التامّ في الديوان فإنّ مفارقة الحضور والغياب تظلّ هي الحاسمة في لعبة التحليل؛ إذ أنها تحدّد مسافة التطابق بين القصد والفهم وما يقوم بينهما من فضاء نصّي هو الذي يشير إلى الحدود التي تفصل النصّ عن فهمنا لواقعه ولواقعه الحية التي أنتجت كما قال لنا "هولدرلين".

غريب على الخليج :

وسنقف عفواً عند أول قصيدة تستهلّ مجموعة "أنشودة المطر" التي تعدّ بداية المرحلة الشعرية الناضجة لدى السيّاب، بعد أن تحظى عتبة ما يوصف دائماً بأنه محاولات الرومانسية في شعر البواكير وأزهاره وأساطيره وأعاصيره، إذا اكتملت حينئذ ملامح أسلوبه الشعري وبرزت خاصائصه . إنها قصيدة "غريب على الخليج" التي أصبحت من الشجن، بأثر رجعي الآن، إذ كان قد كتبها خلال رحلته الأولى الهاربة إلى الكويت عام ١٩٥٣، دون أن يعرف أنه سيعود لتتكرّس غربته فيها ويموت على أرضها بعد ذلك.

ونلاحظ مبدئياً أنّ الخيط السردي المباشر للوقائع الحسية هو الذي يشكّل قوام النصّ، لكنّه لا يلبث أن يصبح مجرد منطلق لاستكناه الدواخل التي تفعل فعلها في تمثيل الرؤية الشعرية وتوجيه حركتها الشعرية :

الريّح تلهث بالهجرة، كالجثام، على الأصيل

وعلى القلوع تظلّ تطوى أو تتشّر للرحيل

زحم الخليج بهنّ مكتدحون جوابو بحار

من كلّ حافٍ، نصف عارى.

وعلى الرّمال، على الخليج

جلس الغريب يسرّح البصر المحير في الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

"أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسي التكلي: عراق

كالمذ يصعد، كالسحابة، كالتموع إلى العيون

الريّح تصرخ بي: عراق

والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق

ولنحاول أن نصرف وعينا عن ملاحقة هذا الإيقاع النادب للعراق على شواطئ الكويت، فلننا نريد أن نجرى قراءة سياسية لشعر النبوءة السيّابي، بل نبغى الالتفات إلى المعالم الأسلوبية، فنلاحظ أنه لم يكد يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب ليحدّد منظور الرصد للمشهد في عبارة "جلس الغريب" حتّى بادر بعد شطرين فحسب بالقفز إلى ضمير المتكلم "صوت تفجر في قرارة نفسي التكلي"، لأنّه شاعر تعبيرى مفعم بالحرارة الغنائية، وتوالت لديه أدوات التشبيه وحروف اسم الوطن التي تعتصر دلاليّاً وموسيقياً كي تحدّد الموقف والتجربة بشكل سرديّ. على أنّ الشاعر هنا لا يكفّ عن استخدام تقنيات التعبير الرومانسية المعهودة، فمفردات الطبيعة هي بدائله ومواد تصويره، فالريّح تلهث مثل جيشائه، والقلوع تطوى وتنتشر كأنّها وجيب ضلوعه، لكنّه - وعليّنا أن نهتمّ بذلك - لم يعد متقرباً متوحداً كما كان أسلافه الذين انسلخ عنهم، فوعيه بالآخرين أخذ يزحم المشهد من حوله، إنهم "مكتدحون؛ من كلّ حافٍ نصف عارى" وكان ضرورة الشعر قد مثّلت ضرورة العيش فأضافت إلى العرى ياء تسرّ مؤخرته، ويسرّح الشاعر البصر من حوله فلا يرتدّ إليه كليلاً، وإنّما يوشك أن "يهدّ" أعمدة النور بنشيجه. هنا نلاحظ طغيان "العاطفة الصارخة" على خطابه، فالمدرسة السابقة مباشرة عليه كانت خطابية غنائية، وهو لا يزال يمتح من معيها حتّى يكشف أدواته الخاصة. حينئذ

يأخذ اسم "العراق" في التفجّر الصوتي بقرار عميق ينشره الموج في أصداء متتالية تعكس درجة عالية من التفاعل الزاخر بين الإيقاع النفسى والصوتى على أساس فكرة المحاكاة . هنا نلمس تقنيّة خاصة سوف تمتدّ طويلاً في شعر السيّاب، إذ تتجسّد في تلاحق الصيغ وتجاوب الأصداء لتصعيد التمثيل النفسى حتّى بلوغ ذروة يمكن أن نطلق عليها لحظة "الاستغراق والنشوة". فالكلمات هنا لا تنهض شعرياً بما تدلّ عليه فحسب؛ إذ إنّ المسافة بين الدالّ والمدلول قصيرة؛ الأسماء تشير إلى مسمياتها الحقيقيّة دون ترميز أو تعنيم؛ بيد أنها تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الدّاخل والخارج، وتضع المتلقّى في حالة التوتّر الجمالى المسنون، النّاجم عن متابعة هذه الحركيّة والإسهام فيها. وتقوم مفارقة التقارب النفسى الشديد من الوطن، مع البعد المكاني عنه بتوليد حسّ عارم بالغربة واليأس والانقطاع، تشحذه العبارة التاريخيّة المشحونة "البحر دونك" لما تستحضره- ربّما بطريقة لا واعية - فى الوجدان العربى من نظريتها الشهيرة "البحر أمامكم". وعندئذ ينقل - فيما يبدو - إلى مقطع آخر، دون أن يترك فراغاً يحدّد به هذا التوزيع كما يفعل فى كثير من الأحيان.

ولعلّ الانهمار النفسى، واستمرار المنادى : العراق، وعلاقة الزّمن القريب بين اللحظة الحاضرة والماضية، لعلّ كلّ ذلك هو الذى يمسح فواصل القول الشعرى ويدمج مقاطع الخطاب، دون أن يكفّ النمط السردى عن تحديدها، خاصّة بالاعتماد على توزيع وحدات الزّمن.

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق..

وكنّت دورة أسطوانه.

هى دورة الأفلاك من عمرى، تكور لى زمانه

فى لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه.

هى وجه أمى فى الظلام

وصوتها يتزلقان مع الرّوى حتّى أنام.

وهى النخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب

فاكتظّ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب

من الدروب !

وهى المفلية العجوز وما توشوش عن "حزام"

وكيف شقّ القبر عنه أمام "عفراء" الجميله.

فاحتازها إلاّ جديله.

الحادثة الحسيّة التي يرويها عن مروره بالمقهى، وسماعه الأسطوانة التي حملت له العراق، لم تلبث أن تحوّلت من واقعة خارجيّة إلى موقعها الشعري؛ إذ أسلمته إلى تيّار وعيه فتدفّقت مشاعره، وتكوّر له عمره في لحظتين : إحداهما موغلة في القدم؛ عند حلم الطفولة ورؤى الصبا المبكر بكلّ عناصره وشخصه، أمّا اللحظة الثانية فهي الحاضرة الغائبة التي تقع في مقابل الأشباح وقصص الحبّ ورفيقة الصبا وأحاديث العمّة وبقية ما سيتلو ذلك . هنا تتفرّج المسافة قليلاً في فضاء الخطاب الشعري لتتسع لطرف يسير من الرؤية؛ حيث تعمّر بالعناصر المتنوعة الغنية بالأصوات والأشباح والحكايات. ولكن عمليّة التخيل التي تنزلق من دورة الأسطوانة كي تعمّد إلى دورة فلك العمر عبر التطابق بين الدورتين، لا تلبث أن تصنع من اللحظة الآنية شرنقة تنسج خيط الماضي الحريري وتعيد استحضره، حينئذ تضيف إيقاع الزّمن إلى الإيقاع الصائت في البنية الموسيقية، وتتفتّ في المشهد عناصر تشكيلية عديدة منتزعة من صميم الوعي وحميميّة الذكرى. لكن دون أن تتحوّل تلك العناصر إلى شيء آخر؛ إلى رمز لدلالات كونية أعظم مثلاً. فوجه الأم لا يدلّ إلاّ على ذاته، أشباح النخيل التي تتخطف الأطفال هي نفسها فحسب. وشوشة القصص القديمة التي تردّها المفلية العجوز لا تحتمل تأويلاً بعيداً عن منطوقها.

هذا هو النهج التعبيري المباشر مهما كان مفعماً بالحيوية، فالعناصر تتعدّد فيه دون أن تتمدّد أو تتحوّل . تكون منظومة شاملة متماسكة ذات دلالة وحيدة لا تختلف حولها القراءات ولا تسمح بتعدّد الاجتهادات. إنه يروى "بأمانة" ما حدث، لا يكاد يخلق شيئاً، ومن ثمّ فإنّه يظلّ ذاتياً مهما استخدم من عناصر السرد

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب

والقص، لا يقوى على إقامة أصوات أخرى تتاوه وتتوس عالمه المتماسك. لا يبعد قيد أنملة عن تجربته الشخصية ولا يمضى ممعناً فى تمثّل الآخر التابع خلف ضمير المتكلّم. إنّه يثيرنا ويمتّعنا جماليّاً بقدر ما يصدق فى تمثيل حالاته وإتقان محاكياته، الأمر الذى ينجح فى دفعنا لاستحضارها وإعادة إنتاجها بما يقابلها فى طفولتها. هذه النظائر المشعّة للتجربة المسرودة تمثّل الفضاء الحاف الوحيد بالنصّ، فتتمدّد الذكريات بارتياح على صفحته دون كثافة أو تكدّس؛ إنّها ترى فى اتّساق طبيعى منغوم :

زهراء، أنت .. أتذكرين

تورنا الوهاج ترحمه أكفّ المصطلين؟

وحديث عمّيّ الخفيض عن الملوك الغابرين؟

وراء باب كالقضاء

قد أوصدته على النّساء

أيد تطاع بما تشاء، لأنّها أيدى رجال

كان الرّجال يُعزّيدون ويسمرون بلا كلال.

أفتذكرين؟ أتذكرين؟

سعداء كنّا قانعين

بذلك القصص الحزين، لأنّه قصص النّساء

حشد من الحيوانات والأزمان، كنّا عنفوانه

كنّا مداريه الذين (انداح) بينهما، كيانه

أفليس ذاك سوى هباء؟

حلم ودورة أسطوانه؟

إن كان هذا كلّ ما يبقى فأين هو العزاء؟

حيوية الخطاب الشعري عند السياب ———
نحن هنا حيال حركة ثالثة تصل بها القصيدة إلى ذروتها الغنائية التعبيرية. وهي تستهلّ ببناء اسم "زهراء" ويبدو طبقاً لمؤرخي السياب أنه اسم مستعار لرفيقة صباه، يكنى به عن "وفيقة" بنت عمّة، ولعلّ صحبته لها ولغيرها من الأطفال، واندماجه في صفّ ضعاف البيت مع النساء قد وضعاه في هذا الموقف الذي يبدو للوهلة الأولى خارجاً عن الإطار العام للقصيدة التي تستحضر ماضى الطفولة بأكبر قدر من التحنن؛ إيشير إلى صلابة عالم الرجال المنهمكين في سمرهم وعربدتهم، في مقابل عالم الطفولة والإناث المستضعفين، لكن هذا التقابل ذاته يعزّز التماسك الدلالي للنصّ، بما يبرزه من خصوصيّة المجتمع العراقي الذكوري وانشطاره على هذا النسق. ويظل انحياز الشاعر "الرجل" الآن لهذه الطفولة الأنثويّة هو الذي يمثّل ثنائيّة الأمّ / الأبّ في خطاب السياب الشعري بتغليب أحد طرفيها. لكنّ البؤرة الدلاليّة المكثّفة والجامعة لخيوط النصّ التي تسمح لنا باعتبارها أبرز نقطة في هذا التيار الغنائي المعبر هي تلك التي تتركّز في عبارة "حشد من الحيوانات" لتبلغ أوج عنفوانها في تمثيل كيان متوحّد من صورة الذات وهي مسكونة بأنس الرفقة الحانية. وإذ تمضي بقيّة القصيدة في رحلة التماهي بين الوطن والحبيبة، وبين الذات في صميم كينونتها وبين اسم هذا الوطن، فإنّ ذلك الغربة وضعفها لا يلبث أن يسفر بشكل حادّ عن بروز عنصر المال وتضخيم دوره في تحديد مصائر الرجال. وتنتهي القصيدة بحسرة ملّاعة، وانتظار - دون جدوى - للرياح وللقلوع التي هبت في مطلعها.

ويبدو أنّ النموذج السردى الغالب على هذا النصّ هو الذي أتاح للشاعر استجماع العناصر الشتيّة من صور الحاضر وذكريات الماضى ونسجها في اتساق وعفويّة، بقدر واضح من الشفافية والتماسك والتوازن، بحيث تصبح في تقديمها لهذا الحشد من الحيوانات تحقيقاً شعرياً للسّمات الأسلوبية في ظواهر التنوّع اللّغوي والموسيقى، ويتّضح من الخاصيّة المميّزة لهذا الأسلوب التعبيري في جملته، وللحيوي منه بالذات، أنّ المتلقّى لا يجد صعوبة في تجميع الأشتات في محور دلالي واحد، لأنّ فورة المشاعر ووحدة الاتجاه العاطفي وبروز التوافق بين الموقف الشعري وأدوات التعبير، كل ذلك يصل بالتيار الغنائي إلى تحقيق استراتيجيّة تتأبّد العناصر مع انسجامها وتعدها مع وحدتها، وقدرتها على تنظيم وحدة إيقاعيّة شاملة كمظهر جمالي مهيم على جميع وحدات النصّ.

حركية الترجيع والإنشاء :

يوظف السياب عدداً من التقنيات التعبيرية اللافتة التي تصبغ شعره بصبغة ديناميكية مذهشة، تتجاوز الإطار الذاتي المحدود لتلتحم بالتجربة الشاملة للإنسان في تقلباته وعذابات الوجودية والاجتماعية. ولأنه كان واعياً بهذا الطابع المميز لشعره، ومخالفته للتراث الرومانسي المباشر الذي كان يتكئ عليه في الأدب العربي المعاصر له، خاصة عند على محمود طه الذي افتتن به مع نازك الملائكة، فقد أراد السياب أن يعلن تجاوزه لحدود هذا الطابع الغنائي، وطموحه في أن يحقق مستوى أرقى وأشمل في إبداعه، فيبادر إلى تحديد أسلوبه الشعري قائلاً - كما ينقل عنه مؤرخوه - "لست شاعراً غنائياً، ولكنني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة".

ولاشك أن محاولات الأولى في كتابه المطولات التي فقد بعضها، واحتفظ بشذرات من بعضها الآخر متوزعة على عدد من القصائد، تستجيب بالفعل لنزوع سردي واضح مرتبط بالروح الملحمي البطولي، تعززه طريقته المنتظمة في هيكليته نصوصه طبقاً لأنساق مقطعية مرقمة ومتوازية. لكن مصطلح "الملحمية" الذي ابتعث في العصر الحديث مقترناً بصبغة أدبية مسيحية عند كل من "اليوت" و"سيويل" الذين ما فتئ السياب يعلن استجابته العميقة لشعرهما من جانب، كما اقترن بطابع أيديولوجي ملتزم عند الواقعيين الاشتراكيين - خاصة منذ تجارب بريخت في المسرح الملحمي من جانب آخر، هذا المصطلح لا يمثل مركز الثقل الاستراتيجي في خطاب السياب الشعري، ولا البؤرة التي تتفرع عنها تقنياته التعبيرية، وإن كان يتماس معها في بعض الأحيان كما رأينا عند تحليل أبنيتها الإيقاعية . وربما كان لإحياء كلمة "الملحمة" في الوجدان العربي، وما تشير إليه من بطولات كبرى في الصراعات التاريخية الدامية، والمواقف الفذة التي يتخذها عظماء الفنانين تدخل في تطلع السياب لأن يكون ملحماً بدوره. فإذا تسائلنا عن أبرز مظاهر الحركية المتحققة في خطاب السياب الشعري وجدنا أنها متعددة ومتداخلة، وأن بوسعنا أن نشير إلى عدد منها :

- الترجيع

- الإنشاء

- التناص

- الأسطورة

- الترميز

وكان علينا أن نبحث عن نماذج شعرية محدودة الطول تتجلى فيها هذه التقنيات، باعتبارها مكونات البنية النصية المشعة في بقية عناصرها المتشابهة، وأن نلاحظ دائماً تداخلها البنيوي في تكوين نسيج التعبير.

فعمليات الترجيع مثلاً لا تقتصر على مستوى الإيقاعات الصوتية، عندما يعتصر السياب [كان هذا الفعل من مفضلياته] ما في الكلمات والجمل من طاقات موسيقية يأخذ في توزيعها وتتميتها وتمثيل تلاشيها وتآكلها على طريقة المحاكاة ليفجر مكوناتها السحرية، مثل "بابا" في قصيدة "مرحى غيلان" و "مطر" في "أنشودة المطر" و "جيكور" في أغانيه ومراثيه العديدة، وكذلك "هياي، كونغاي، كونغاي" في قصيدة "من رؤيا فوكاي" وغيرها من عشرات الأعمال التي تركز على محور صوتي يمثل ترجيعه بشكل منتظم البؤرة الإيقاعية والدالية للنص. كما أن هذا الترجيع يتجسد أيضاً في بعض الأبنية الصرفية للكلمات التي تدل على المحاكاة، وهي الأفعال المضغفة ثلاثياً ورباعياً مثل "سجّ" و "تثّ" و "ضعضع" و "عضعض"، وقد لوحظ أن استخدامهما عند السياب قد اتسم بالتكاثر بدءاً بديوانه "أنشودة المطر"، وقدّم أحد الباحثين^(١) جدولاً مفصلاً لها في دواوين السياب، وجملتها - طبقاً لما ورد عنده - تبلغ ٢٨ فعلاً مضغفاً تتكرر بما يربو على ١٥٠ مرة. ويربطها الباحث بمراحل حياته المختلفة؛ إذ تعبّر في تقديره عن "احتدام الصراع السياسي والاجتماعي" في الشطر الأول من عمره، وعن "احتراق الجسد النحيل عند مرضه". وأحسب أننا بحاجة إلى تحقيق الظاهرة أسلوبياً أولاً؛ أي التأكد من ارتفاع نسبة هذه الصيغ في شعر السياب عنها لدى غيره، فإذا ثبت ذلك بالبحث المقارن، وظنّي أنه قد يثبت، فإنّ التفسير الملائم حينئذ ينبغي أن يتعلق بطبيعة النسيج اللغوي والاتجاهات الأسلوبية الغالبة في شعر السياب، بدلاً من هذه القفزة النوعية الضخمة التي تربط بين ظواهر غير متجانسة مثل وقائع الحياة وصيغ الكلمات؛ خاصة عندما تتناقض هذه الوقائع وتظلّ الصيغ هي ذاتها في كلّ

(١) انظر: عبدالكريم حسن: المصدر السابق ص ٤٦/٤١.

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب —————
الأحوال. وكما يتمثل الترجيع على المستوى الصوتي والصرفي فإنه قد يمتد ليشمل
بعض النماذج النحوية المتداخلة مع الترنيكات الصوتية المؤلفة لها، ولناخذ نموذجاً
لذلك قصيدة السياب الشهيرة "النهر والموت" التي يقول مطلعها :

بويب ..

بويب ..

أجراس برج ضاع فى قرارة البحر.

الماء فى الجرار، والغروب فى الشجر

وتتضح الجرار أجراساً من المطر

بلورها يذوب فى أنين

"بويب .. يا بويب"

فيدلهم فى دمي حنين

إليك يا بويب،

يا نهري الحزين كالطمر.

فكلمة "بويب" التي تتكرر في تفعلية متأكلة، في المطلع والوسط البلوري
الدائب وقبل نهاية المقطع، تمثل رقية سحرية يحدّد نطقها ما يناط بها من تعاويذ
إيقاعية، بحيث يتمّ تحفيز الطبيعة الصامتة لاسم النهر عن طريق المحاكاة
واستثمار صيغته المصغرة لابتعاث حروفه حتى تعود للتصويت والدقّ في عملية
الإسناد النحوية الأولى "بويب.. بويب.. أجراس برج". لكن هذا الدقّ الناعم الذي
يولد يكاد متلاشياً ضائعاً في قرارة البحر يبدو مثل البرج اللامرئى الذي ينبعث
منه. هنا تتّم دلاليّاً بداية "أسطرة" الاسم وربطه بالأعراق الميثولوجية. ويلعب
الترجيع الصوتي دوراً هاماً في هذه الأسطرة، حيث يتحوّل النهر الريفى الصغير،
باسمه الطّريف، إلى نموذج مفعم بالدلالة التي لا يكاد الرّمز العادى يطيقها. ففيه
تختمر رؤية الحياة والموت، وتتمثّل قوى الإخصاب والطفولة، والوجود والعدم،
بحيث نراه يفيض بالمعنى بأكثر ممّا يتدفّق بالماء.

ثم تأتي المتوازيات النحوية في الجملة الثانية من المقطع :

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

لتحدد مناط الشعريّة في التركيب. فبالرغم من شكلها التقريرى الذى يخلو فى ظاهره من آليات التصوير، فإنّ تحويل الماء من النهر إلى الجرار، وامتلاء الشجر خاصّة "بسائل" الغروب، عبر "فى" الظرفيّة وعن طريق التوزيع المتماثل الذى تقوم به "واو" العطف، كلّ هذا يوقظ لدى المتلقّى شعوراً جديداً بالأشياء، يتولّد عند إدراك هذه النسبة اليسيرة من الانحراف التركيبى، لكنها كافية لخلق درجة عالية من التوتر الجمالى. وعندما تتضح الجرار "أجراساً" من المطر، فإنّ هذه المفعوليّة تعزّز الانحراف وتصل بالتركيب إلى درجة السخونة الشعريّة اللازمة. ويقوم ترجيع اسم النهر مرّة أخرى بدور الناقل للمشهد الخارجى إلى عامل الشّاعر الباطنى، حيث يتضعّف حسّ الشّاعر بتضاعف الفعل "يدلهم" وصبّه المتكاثف للحنين فى دمه حتّى يمتزج به ويتصل سائله بماء المساء المقدّس الحزين.

وتفتتح صيغة تعبيرية جارفة وحارقة، مكوّنة من فعل الرّغبة الحانى : "أودّ"
+ "لو" الشرطيّة سلسلة من مظاهر التحنن يتمّ ترجيعها عدّة مرّات فى المقطع التالى يمكن أن تستصفى هكذا :

- أودّ لو عدوت فى الظلام

- أودّ لو أطلّ من أسرة التلال

- أودّ لو أخوض فيك، أتبع القمر

- أودّ لو غرقت فيك، ألقط المحار

فتتصاعد عمليّة النماهى مع النهر الذى يطفح بمفارقة الجمع بين الموت والحياة فى نفثة واحدة، وترتفع فى الوقت ذاته شحنته الدلالية لتعلو على مستوى الرّمز مشارفة أفق الأسطورة . ويتحوّل "بويب" هذا من جدول متواضع عند قرية "جيكور" بريف البصرة، إلى بؤرة مكثّفة بأمواج الدلالات الشعوريّة والكونيّة، وهو يقف فى مقابلة الشّاعر الذى يخاطبه مقدّماً له طقوس المودة وشعائر التقديس.

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب

وحين يتابع خطاب النهر فى المقطع الثانى من القصيدة، تتحول الأجراس إلى نداء الدم فى العروق، وتبرز إرادة البطولة عاتية فى خطاب السياب :

أودّ لو عدوت أعضد المكافحين

أشدّ قبضتّى ثمّ أصفع القدر

أودّ لو غرقت فى دمي إلى القرار،

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة، إنّ موتى انتصار

هنا لا يمكن أن يفيد حساب المفدرات "رقمياً" لتغليب جانب الموت على هذه الإرادة القصوى للحياة؛ حيث ينبثق "البعث" من الجدلية التى تنتصر للوجود على العدم بقدر ما تتجح تقنية الترجيع فى تحقيق درجة عليا من الشعرية. بيد أن حيوية السياب الشعرية لا تمتاح من مصدر واحد، ولا تتركز على نموذج مكرور؛ إذ إنّ مثل هذا النموذج لا يلبث أن يصبح آلياً جامداً إن لم تتخلله انتقالات تهزّه وتعيد المتلقى إلى الإحساس النشط بفاعليته.

وإذا كان الشعر هو الذى يعيد للغة طابعها الباعثى المحفز عندما يبيت فى الكلمات روح الأشياء، ويجعل الأسماء سببية، ويربط بين الصوت والدلالة، متجاوزاً، لا اعتبارية المصنعة، فينفخ فى أشكال اللغة حتى تغدو مسكونة بالحركة والحيوية، فإنّ بعض مقاطع السياب تعتمد إلى تفجير هذه الحيوية عبر الاستخدام المتوالى للصيغ الإنشائية من نداء وأمر واستفهام وتعجب بنسبة تفوق - فيما يبدو - مثيلاتها فى خطاب الشعر المعتاد. عندئذ تلعب الصيغ النحوية ومعدلات تكرارها وترجيحها دوراً أساسياً فى حركية هذا الأسلوب. ولنرقب ذلك مثلاً فى القصيدة العاشرة من مجموعة "سفر أيوب" التى يتضمنها ديوان "منزل الأقبان" حيث تمضى هكذا :

يا غيمة فى أوّل الصباح

تعربد الرياح

من حولها، تنتف من خيوطها، تطير

بها إلى سماوة تجوع للحريز.

سينطوى الجناح،

ستنتف الريّاح ريشه مع الغروب،

يا غيمة ما أمطرت تذوب.

لكن يا ترى إلّام تشير هذه الغيمة المنداة الباكّة، وقد أخذت الرّيح تتوشها
حتّى ليتهدّها الذوبان قبل أن تمطر؟ وهذا الجوع للخيوط الحريّة المتناثرة
يتربّص بها عبر مجموعة من الأفعال المتتالية "تعربد، تنتف، تطير، تنطوى،
تذوب" بشكل يدفع الخطاب إلى انقلاب فجائيّ تحلّ فيه صيغة الأمر محلّ النداء :

فأبرقي وأرعدى وأرسلى المطر

ومزقي ذوائب الشجر

وأغرقى السهوب

وأحرقى الثمر.

سترجنّ بعدك السنابل الثقال بالحبوب

وتقطف الورود والأقاح

صبيّة يوجّ في وجنتها الجنوب

وأنت ذرّة من الدماء والجراح.

ماذا تعنى تلك الغيمة التي يتراوح الحديث إليها هكذا بين النداء والأمر؟

لو كانت تشير إلى سحابة فعلية يضرع إليها الشاعر لما كان هناك سبب
لدمغها بالتناثر والذوبان العبثي قبل أن تمطر، ولما كان ثمة مبرر لهذه الحميّة التي
تتلبّسه وهو يهتف بها مستصرخاً كي تنفجر خصباً ونماء! عندئذ يأتي دور التوازي
في صيغة النداء ليقم التوازن بين طرفي الدلالة :

وأنت، يا شاعر واديك، أما تؤوب

من سفر يطول في البطاخ

تراقص النهر

وتلثم المطر

أما سمعت هاتف الرّواح؟

"خام وزنبيل من التراب

وآخر العمر ردّى". ويطلع القمر.

فأبرق، أرعد، أرسل المطر

قصائد احتوى مداها دائرة العمر.

يا غيمة فى أوّل الصباح

يا شاعراً يهّم بالرّواح

وودّع القمر.

هنا تكتمل جماليّاً بنية النصّ الشعريّ، بعد أن أشبعت دوائر الخطاب بهذا التّوازي الفادح بين غيمة الصباح وشاعر الوادى فى مجموعة أفعال الأمر ذاتها، بعد أن انسرب إليها بشكل خاطف هاتف الرّواح الذى يحاورها من داخل الوعي العميق بقدر الإنسان ينذرنا بحكم الرّدّى، لكنّه لا يقوى على الحيلولة دون فعل الانبثاق العظيم : طلوع القمر. عندئذ تعود لتتوخّد من جديد على صعيد الخطاب المتتالى، تلك الغيمة الباكّة مع الشّاعر الذى يهّم بتوديع الكون بعد أن يكون قد أضاءه مليّاً بأقمار الشّعر. فنقوم وحدة المنادى ومن تتوجّه إليه أفعال الأمر وصيغ المستقبل بدور الجهاز العصبى المكشوف الذى يمنح النصّ بداهته ويضفى عليه تلك الصبغة الحيويّة، حتّى وهو ينذر صاحبه بتوديع الحياة؛ إذ إنّهُ سيظلّ يسكب عبر كلماته الشعريّة ضوءه القمريّ الفاتن.

لعبة الأقواس :

فى تعليق مقتضب يثبته السيّاب فى هامش إحدى صفحاته يشير إلى أنّ الأقواس لا تعنى بالضرورة تضميناً لكلام آخر، ثمّ يسكت عمّا تعنيه حينئذ. ولعلنا

حيوية الخطاب الشعري عند السياب ———
قد لا حظنا في القطعة السابقة تحديد علامات التصنيف لما قاله هاتف الرواح "خام وزنبيل من التراب. وآخر العمر ردى" ويظلّ بوسعنا حينئذ أن نتحدّث عن تقنيّة "التناص" في خطاب السيّاب الشعري دون أن ننقل على القارئ بالجهاز المفاهيمي النظري الذي يدعمها، اكتفاء ببهاء المشهد الشعري الخصب وهو يوظفها لإنتاج دلالاته الحركيّة عند السيّاب. وعندئذ ندرك مدى جرأته المبكرة في استخدام هذه التقنيّة بوعي كبير يجعله يمزج مستويات خطابه الشعري بعناصر سردية وشعبية ورمزية وأسطورية، بأبيات من شعراء سابقين عليه، وفلذات ممّا قاله من قبل، وجمل ممّا كان يعرفه معاصروه وضاعت الإشارة إليه، لكن أثر التحام أجزاء الخطاب ما زال ماثلاً أمام العيان، حيث يقوم التخالّف في اتجاه الخطاب الاستراتيجي والتفاعل بين طرفيه بمهمّة توليد معناه الجديد. ولما كانت جميع نصوص السيّاب حافلة بأشكال عديدة من هذا التناص فإنّ حسبنا أن نلتقي بقراءة مقطوعة واحدة من شعره السياسي الساخن كي نتبيّن طريقته في هذا التوظيف، وكيف تتخلّل أدواته الأسلوبية جميع مستويات تجاربه الشعرية.

عندما يصف السيّاب مدينته العظمى "بغداد" بأنّها "مبغى كبير" يهرع في هامش الصفحة ليثبت أنّ القصيدة قد "كتبت في العهد المباد قبل ثورة ١٩٥٨"، ويشكّك نقّاده في مصداقيّة هذه التقية، لكن بوسعنا أن نريح ضمير السيّاب ونفهم "بغداد" هنا باعتبارها نموذجاً للمدينة العربية في جميع الأقطار، قبل الثورات بوعدها أيضاً، ما دامت لن تعرف أنوار الحداثة ولم تسطع عليها شمس الديمقراطية. لكننا لا نريد أن نتناول بالتحليل الدلالة السياسية للقصيدة، بل نتبع كيفة تولّدها عبر تحاور أجزاء القول الشعري. فنلاحظ على الفور أنّ القصيدة لا تمضى بطريقة غنائية وصفية مألوفة؛ بل تعتمد إلى تقطيع بعض المشاهد السردية وتوزيعها على أسطر تعتمد على التقابل التشكيلي فيما بينها بحيث يتخلّق فيها لون من تناصّ السياقات المتوازية، فهو يقول في المطلع :

بغداد؟ مبغى كبير

(لواظ المغنيّة)

كساعة تتكّ في الجدار

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب
فى غرفة الجلوس فى محطة القطار

يا جثة على الثرى مستلقية

الدود فيها موجة فى اللهب والحريز

فالقوس الذى يفتحه الشاعر مباشرة بعد المطلع المثير يفصل بين المدينة ومعادله الموضوعى : لوحظ المغنية، وهو لا يضيف عليها أية صفة مباشرة تسمها بالعهر، بل يعمد إلى خلق سياق سردى، عبر تشبيه طريف لها، لا يستخلص منه سوى الآلية الرتيبة لتكآت الساعة، والعمومية المفضوعة فى محطة القطار. لكنه عندما يغلق القوس يظل التناظر الإيقاعى والدلالى بين المغنية والجثة المستلقية يخترق حاجز القوس ليؤخذ بين أطراف التعادل، ويجعل من مظاهر الترف المادى فى المدن العربية موجة دودية من اللهب والحريز تغلق المقطوعة برويها المكروور. فقصة "لواظظ" التى اقتطعت بعض فلذاتها، ولم ترو بقية تفاصيلها تتقاطع مع الجملة الهجائية "بغداد.. يا جثة" لتدمج سياقين : أحدهما غنائى خطابى، والثانى سردى مبهم، فى عملية تناسّ حاذق، لا يشترط لنجاحه العثور على مصدره أو تكملته، بل يكتفى فى تفعيله بما يبثه من تقاطع وتواصل واختراق لحاجز الأقواس.

وتأتى الجملة الشعرية الثانية بتقاطع من نوع آخر، كأنه شرح وتعميق لاهث عبر نموذج آخر من التقابل التماثلى :

بغداد كابوس : (ردى فاسدُ

يجرعه الراقذُ

ساعته الأيام، أيامه الأعوام، والعام نير:

العام جرح ناغز فى الضمير)

وهنا نجد أن عملية التنصيص بالقوس لا تعزل نموذجاً سردياً كما سبق، وإنما تورد تعقيباً معنأ فى تمثيل الكابوس بطريقة تعبيرية لافتة؛ فأبرز ما يبهظ الإنسان فى الكابوس هو تطاوله الزمنى، ويتم أداء هذا التطاول هنا باستثمار طريقة شعبية معروفة عبر "تداخل الإسناد" الساعات الأيام، الأيام أعوام، العام نير" وهو النموذج

حيوية الخطاب الشعري عند السياب —————
ذاته الذى يستخدم مثلاً فى حكاية "البيضة والدجاجة والقمحة والحذاء إلخ". ولكن
الشاعر لا يلبث أن يغرس الكلمة الأخيرة فى وجدان المتلقى عندما يصبح "العام
جرح ناغر فى الضمير". هنا يوهم الشكل باستمرار صيغة التناص وتداخل السياقات،
لكنه لا يتم إلا على مستوى التماثل فى نموذج الإسناد بين اللغة الفصحى والشعبية
فى أساليب الأداء؛ حينئذ تلجأ الصيغة الشعرية إلى حيلة القافية لإغلاق الدائرة
المفتوحة وإشباع الجملة باكتمال الإيقاع، وكأن إغلاق القوس ليس كافياً لهذه الوظيفة.
بيد أن القفزة المدهشة التى تقوم بها الأبيات التالية تحقق واحداً من أنجح نماذج
التناص فى الشعر العربى المعاصر دون حاجة لوضع الأقواس أو التقاطع عبرها :

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر،

ويسكب البدر على بغداد

من ثقبى العينين سلالاً من الرماد

هنا ليس بوسع مدينة عربية أخرى أن تحل محل بغداد وعيون مهاها الساحرة،
فبغداد التى أصبحت مبعى يمتهن الحب انتهكت قداسة تاريخها العاطفى وخيبت ظن
شاعرها القديم "على بن الجهم" الذى يقال إنها قد نجحت فى تحضيره وتنقيفه وترقيق
حياته ولغته، حتى نسي كلابه وتبوسه البدوية، فقال فيها بعد الشطر الأول :

جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

لكن بغداد المظاهرات والثورات الدامية تجعل عيون المها ذاتها :

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر.

فتبرز أماننا صورة الحداثة الشعرية وهى تتمزق لتجر وراءها حداثة
الحياة، عبر هذا الإسناد الانحرافى المدهش. وتمتد صورة ثقوب الرصاص فى
صفحة البدر لتخترق ضمير الشاعر بدر، فتجعله يسكب على مدينته الغادرة - بدلاً
من ضوءه الغامر الحنون السحري - سلالاً من الرماد، وبدلاً من شعره الرومانسى
نفحة سيربالية محدثة . ويتجلى حينئذ أن التناص الذى يذهلنا لا يقوم بين السياب
وهذا الشاعر البدوى المدجن فحسب، وإنما يقوم أيضاً بينه وبين كل من "اليوت"

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب —————
و"لوركا" . فهذا البدر المتقوب يبدو أنه قد انفلت إلى قصيدة السياب من أقمار
لوركا الرمادية التي طالما سكبت الحزن على مدينة نيويورك عندما زارها
وغازلها وهجاها . كما تدفق هذا "الرماد" - حتى صار شللاً - عبر أربعاء إليوت
الشهير الذي طالما تملأه السياب . وهنا نشهد في أربعة سطور شعريّة فحسب
تمازج أربعة عوامل شعريّة بما يفصلها من آماذ زمنيّة ومكانيّة، منصهرة
عناصرها كي تشفّ عن هذه الرؤية الحداثيّة الفائقة.

وتلعب الأقواس - مرة أخرى - دوراً هاماً في تمايز أجزاء الخطاب الشعري
واختلاف وجهتها الدلالية وتفاعلها، دون أن يكون ثمة دليل ملموس على إقحام كلام
آخر في النصّ. وهل هو لنفس الشاعر في مرحلة مختلفة، كما يحدث كثيراً عند
السياب الذي ينمّي لغته ورموزه ويعيد استخدام لوازمه الخاصّة، أم أنّه مجتلب من
سياق خارجي كان معروفاً عنده وعند قرائه، ثمّ لم يعد بنفس الدرجة من البداهة
والوضوح بعد تغيير القرائن الحاليّة، دون أن يبقى في المقال ما يشير إليها :

وتعصر الدورب، كالخيوط، كلّها

في قبضة مارده

تمطّها، تشلّها

تحيلها درباً إلى الهجير.

وأوجه الحسان كلهنّ وجه "ناهده"

(جبييتي التي لعابها عسل)

صغيرتي التي أردافها جبل

وصدرها قلل)

ونحن في بغداد من طين

يعجنه الخزاف تمثالاً،

دنيا كأحلام المجانين

ونحن ألوان على لجّها المرتجّ أشلاء وأوصالاً.

حوية الخطاب الشعري عند السياب —————

ففى سياق تمثيل قبضة السلطة الباطشة التى تسحق فردية الإنسان وتمحو إنسانيته، وتطحن الأشياء وتحيلها إلى هجير تتحول كل النساء إلى موضوع شبقى بحث مثل ناهدة - لعلها من معالم المبعى البغدادى الصغير - ويأتى التغزل بمفاتها الجسدية المثيرة للشهوة ليمثل فاصلاً مرحاً وموجعاً بين شطري الرحى التى تسحق بغداد وأهلها وتجلعهم عجينة خزاف يشكلها بطغيانه كما يريد . فوجهة المعنى قبل القوسين وبعدهما مخالفة لما بينهما، لأن إيقاع الأسطر الشبقية وجودى مفتون، وما حولهما عدمى مطحون، ويلقى هذا التخالف ذاته فى نفوسنا ثقل القرار الدلالى العميق . أما مصدر هذه الأسطر المقوسة، وهى هى قطعة من أغنية شعبية عراقية رائجة، تشبه ما يشيع فى الريف المصرى مثلاً عن مرمر النهدين، وجبل الردفين، ولعاب الغانية العسلى، فإن ذلك يظل سؤالاً مفتوحاً لا يعوق تلقينا لهزات التخالف النصى وما ينتجه من فعالية جمالية، كما لا يعوق الشعور الذى يتولد بشكل غير مباشر لدينا ونحن نقابل هذا النوع من الهوى الغريزى الشبق بعشق مثالى آخر كانت عيون المها قد علمته لشعراء بغداد فى عصرها الذهبى السابق.

الأسطرة وصناعة الرمز :

كان السياب واعياً بتوظيفه المنتظم لهذه التقنية التعبيرية التى أجاد استثمارها منذ بداياته، عندما أطلع على مسودة الفصل الذى ترجمه "جبرا إبراهيم جبرا" عن الأسطورة من كتاب "فريزر" الشهير "الغصن الذهبى" ومنذ عاين كبار أساتذته الشعريين : إليوت وسيتويل ولوركا، وهم يتعمدون بماء الأسطورة فى صناعتهم للرموز الشعرية، فأخذ شاعرنا يدافع بلغة نقدية جدلية عن هذا الموقف بقوله : هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث، هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة؛ إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمراً مما هى اليوم، فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه، أعنى أن القيم التى تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التى كان فى وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحداً، أو تتسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير،

إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوامل يتحدّى بها منطق الذهب والحديد^(١).

ما يهتمنا في هذا الدفاع هو ما يتجلى فيه من شعور السيّاب بالحاجة الملحة إلى صناعة الرّمز من المواد الأسطورية أو غيرها، نظراً لأنّ العناصر التعبيرية المباشرة قد فقدت فاعليتها، وانسحبت إلى هامش الحياة. ومن ثمّ فإنّ الأسطورة - والأسطورة التي تتمثّل في تحويل العادي إلى أسطورة - هما اللذان يعيدان الشّعر إلى قلب الحياة النابضة بالحرارة وبراءة البكارة. ودعك ممّا يشفّ عنه تعليل السيّاب من صبغة مثاليّة واضحة، عندما يسمّ عالم اليوم بالماديّة والفقر الرّوحي والخلوّ من الشّعر، فهذا شأن الشعراء في إحساسهم بضرورة رسالتهم للكون، وإلّا فمتى كان هذا العالم مفعماً بالشّعر ومحكوماً بهيمنة الرّوح النقي الخالص لدى من يعيش قبل أن يحيله التّاريخ إلى أسطورة؟ أقول : دعك من ذلك ولنتأمّل نقديّاً طريقته في بناء رموزه واصطناع أساطيره.

ومادمنّا قد مضينا في قراءة الحداول الإحصائية والاهتمام باستخلاص نتائجها الكلّية الدالّة فإنّ بوسعنا الإشارة إلى أنّ جملة العناصر الأسطورية التي يوظّفها السيّاب ابتداء من ديوانه الناضج "أنشودة المطر" تبلغ (٣٦) عنصراً يتكرّر ذكرها (٢١٧) مرّة. وأنّ الإشارة إلى المسيح والصلب تتمنّع بأعلى نسبة تكرر في هذه الرّموز إذا تبلغ (٦٥) مرّة، تليها الإشارة إلى تمّوز وعشتار التي تصل إلى (٤١) مرّة، ثمّ قابيل وهابيل التي تستخدم (٢٤) مرّة، والسندباد الذي يتكرّر (١٤) مرّة. ومعنى هذا أنّ الانطباع الشائع عن إسراف السيّاب في استخدام الأساطير الغربيّة دون العربيّة الشرقيّة غير صحيح. وقد أفردت بحوث أكاديميّة لتوظيف السيّاب للأسطورة تحفل بكثير من التفاصيل التي تغنيّا عن الإفاضة في هذا الجانب، وتدفعنا إلى الاهتمام بما يتميّز الأسلوب التعبيري به من خلق الأساطير الخاصّة - وهو ما نسمّيه بعمليات الأسطورة - ضمن آليات الترميز الشعري العامّ.

(١) انظر : مجلّة شعر، العدد الثالث، السنة الأولى، نقلاً عن مقدّمة أعماله الكاملة، الجزء الأوّل بيروت ١٩٧١ ص.

حيوية الخطاب الشعري عند السياب —————

وصناعة الرّمز الشعري غير قاصرة بطبيعة الحال على هذا المذهب الرّمزي ذي الخصائص المكثفة والتقنيات المعقّدة في تكوين الرّموز وتوظيفها، بحيث تمثّل الاستراتيجية القصوى لمجموع أدوات التعبير الأخرى. أمّا في الأداء الشعري الذي يخضع لاستراتيجيات أخرى، كما هو الحال في أسلوب السياب الحيوي، فإنّ صناعة الرّموز تتبع آليات أقلّ كثافة وأكثر شفافية تهتمّ بالتوصيل الدلالي والشعوري ولا تعتمد على مجرد الإيحاء المبهم العميق. وهناك معايير نقدية لقياس الرّمز في النصّ الشعري من ناحية الطّول والعمق، وهي تعتمد في جملتها على درجتي الانتشار والكثافة ومداهما. إذ يمكن للرّمز أن يستغرق القصيدة بأكملها، ويمكن له أن يشغل جزءاً هاماً منها يقع في جملة مقاطع أو أبيات. كما يمكن له أن لا يمتد بهذا الشكل، بل يظلّ محصوراً في نطاق محدود من القصيدة، الأمر الذي يؤثر في عملية التشكيل الرّمزي ويحدّد مداها نوعياً. من هنا فإنّ استمرار الرّمز على طول القصيدة كلّها أو مجموعة القصائد لا يمثّل وحده العالم الحاسم في الترميز، بل تضاف إليه طبيعة الرّمز ذاته، ونوع العلاقة التي يقيمها بين المستوى اللّغوي والعاطفي للتعبير، ومدى تواتر المؤشّرات التي تؤدي إلى الحدس بدلالته. وحينئذ يمكن لنا أن نبيّن مستويات الرّمز طبقاً لدرجة شفافية المادّة الاستعارية التي تقدّمه. فكلّما اشتدّت كثافتها حجب ما تشير إليه وأصبحت أكثر دخولاً في مجال الرؤية بما يترتّب على ذلك من تحولات أسلوبية. وعلى هذا فإنّ التقسيم الأوّلي للرّمز يتدرّج في مجال التخيل وطاقاته من الرموز المعتمة التي تستجيب مع ذلك للتحليل النصّي الكاشف إلى الرموز التشكيلية التي تقدّم بذاتها صورة أيقونية دالّة، حتّى نصل إلى تلك الرموز الغائرة التي لا تترك لدى المتلقّي سوى آثار استجابة عاطفية بعيدة. وعن طريق الرّبط بين هذين المستويين من الانتشار والعمق يمكن للباحث أن يقيس أهميّتها ودلالاتها^(١). وقد مارس السياب صناعة الرّمز الشعرية بطريقته التعبيرية الخاصة، فبعضها يمتدّ عبر عديد من القصائد، مثل "المطر" في "أنشودة المطر" ومثل "جيكور" و "بويب" في دواوين مختلفة كما أشرنا إلى ذلك من قبل، وبعضها يقتصر على عدّة قصائد محدّدة مثل "وفيقه" في ديوان "المعبد الغريق".

(١) انظر: --Bousono, Carlos: Teoria de la expresion Poetica. Madrid 1966. Pag 135-136.

ونريد أن نتوقف عند هذا النموذج من الترميز في خطاب السياب الشعري حتى نتأمل آلياته ومداه. فوفيقه هي بنت صالح السياب ابن عم جدّه عبدالقادر، ويقول مؤرخوه إنّها كانت صبيّة جميلة في سنّ الزواج عندما كان بدر يحلم بها أحلام المراهقة الباكّة. غير أنّ التقاليد والعادات العائليّة كانت تمنعه أن يغازلها أو يذكرها في شعره، ومع هذا ظلّت ولو في الخفاء مثله الأعلى الممتع حتى نهاية حياته، وكانت قد تزوّجت وماتت وهي تضع مولودها في حدود عام ١٩٥٣^(١). وقد تحولت في رأى بعض النقاد بحيث أصبحت تجمع في طبيعة حياتها وموتها بين بدر وأمّه. فهي فتاة من عائلته ماتت أمّها وتركتها يتيمة كما حدث لبدر، أى لأنّها في شخصها تمثّل مشكلة بدر، وهي في موتها تمثّل الأم^(٢). وقد تفيدنا هذه البيانات في تفسير الطابع المثالي والميثولوجي الذي يضيفه الشاعر على هذه الشخصية، وتحديد طريقة انبثاقها المتأخّر في شعره بعد أن تحولت إلى ذكرى بعيدة لا تعوق عمليّة الترميز

فإذا ما طالعنا القصيدة الأولى التي تمّ فيها هذا التحوّل من مجرد ذكرى مرافقة إلى رمز كلّى يتذرّع بإطار خارجي ماديّ هو "شباكها"، ويضفي عليه من الدلالات ما يتجاوز بكلّ تأكيد معناه الحسّي المباشر، وجدنا أنّ الوسيلة التي يصطنعها السياب لتحقيق هذا التحوّل الوظيفي تتمثّل على وجه التحديد في خلق مجموعة من المؤشرات السياقية المصاحبة ذات طابع ميثولوجي في معظم الأحيان، لإحاطة "شباك" وفيقه" بهالة تخييليّة تخلع عليه إحياءات رمزيّة ليست موحّدة الدلالة، فهو يقول عنه :

شباك وفيقه في القرية

نشوان يطلّ على السّاحة

(كجليل تنتظر المشيه

ويسوع) ينشر ألواحّة.

(١) انظر : عيسى بلاطة : بدر شاكر السياب حياته وشعره، بيروت ١٩٧١ ص ٢٥/٧٢.

(٢) انظر : إحسان عباس : بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره بيروت ١٩٧٢ ص ٣٩٣.

إيكار يمسح بالشمس

ريشات النسر وينطلق،

إيكار تلقفه الأفق

ورماه إلى لجج الرمس.

فالصفة الأولى التي يضيفها على الشباك أنه نشوان، أى فى ذروة الوجد بالحياة، وهذه مفارقة واضحة، وفارقة - الفتاة - قد مانت منذ سنوات بعيدة، وشباكها يغلفه النسيان لكن مخيلة الشاعر تبعثه وتجعله يطل على القرية، وهو يتفادى تسمية هذه القرية حتى لا يثير تراحمًا فى الإحياءات يشتت تأثيرها، بيد أنه يربطها بمكان آخر عبر توظيف إحياءات القداسة فى أرض المسيح وهى تنتظر بعثه. ثم لا يذهب إلى أبعد من ذلك فى استثارة الدلالة الرمزية للبعث وتجاوز الزمان، بل ينتقل فجأة بإيقاع متلاحق إلى رمز مضاد، يتمثل فى أسطورة إخفاق "إيكاروس" الذى حلق فى السماء بجناحين من الشمع لم يلبث أن ذابا عند اقترابه من الشمس فسقط فى لجة الرمس وهو يحاول تجاوز المكان. لكن هذا الاقتباس لو تأملناه يظل معلقاً فى فضاء القصيدة؛ إذ يعز على الشاعر أن يربطه بشباك وفيقة بتشبيه أو استعارة أو غيرهما من أدوات التعالق. إنه يظل مجرد عنصر سياقى مصاحب يضيف إحياءه - غير المترابط - على ظلال الشباك، ويتعين على القارئ أن يحدس ولو بشكل مبهم بنوع العلاقة بين هذه العناصر. فأسطورة "إيكاروس" الدالة على إخفاق نشدان المستحيل تومض بظلمة الثقيل على النص الذى كان يسعى لبعث شباك وفيقة وبث الحياة فيه، عندئذ يعود إليه الخطاب يبغي تحريكه :

شباك وفيقة يا شجرة

تتنفس فى الغبش الضاحى

الأعين عندك منتظرة

تترقب زهرة تفاح

وبويب نشيد

والريح تعيد

أنغام الماء على السعف

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب
تتضافر غنائية الإيقاع الموسيقى في هذا المقطع الرّاقص مع نزعة العودة
إلى الأصل الفطري للشبّاك عندما كان شجرة تتنفس في الصّبح ومثله، وتتساقط
عليه خيوط الرؤية وتحوطه حالات التّرقّب حتّى تتفتّق فيه الحياة وتبزغ في شكل
زهرة، تتضافر هذه العناصر لتتميّ وتعرّز دبيب الحياة فيه، بما يجعله يقترب من
إمكانية تحقيق معجزة النشر. عندئذ تشرّب بدورها بقية العناصر الأسطورية التي
تنهض من شعر السياب ذاته لتسهم في موكب التّخليق، فيأخذ "بويب" - النهر الذي
جعله ميثولوجيا - في الإنشاد، وتلعب الرّيح بأنغام الماء على "سعف النخيل". إنّ
وحدة الطبيعة بكلّ ما تحمله من أجنّة أسطورية أسهم السياق النصّي لشعر السياب
في توليد كثير منها تشترك في موكب البعث المحيط بهذا الشبّاك، فيبدأ في التحوّل
إلى رمز لما لا يتجسّد في معنى وحيد لشدة رهافته وإيهامه. وحينئذ يستكمل
الشاعر مشهده اللامعقول لروحين يتراكمان عبر سور الوجود.

ووفيقه تنظر في أسف

في قاع القبر وتنتظر

سيمر فيهمسه النهر

ظلاً يتماوج كالجرس

في ضحوة عيد،

ويهف كحبات النفس

والريح تعيد

أنغام الماء (هو المطر)

والشمس تكرر في السعف

شبّاك يضحك في الألق؟

أم باب يفتح في السور

فتفرّ بأجنحة الأفق

روح تتلّهب للنور.

حوية الخطاب الشعري عند السياب —————
وفيقة التي تنتظر أسيفة من قاع القبر لا تتحول إلى كائن عبي، فلها حياتها
هناك في الوجدان العربي المسلم، لم تتحول لحدث، ما زالت تنتظر مرور ظله
الذي يتماوج كالجرس. هنا نجد السياب يوظف أسطوره التعبيرية المميزة،
فمفردات النهر والجرس والمطر والكركرة والسعف هي أدوات سيابية حميمة
اشتركت كثيراً في تخليق الشعرية عنده، والعودة إليها تمثل بعثاً لغوياً يضاهي في
شحذه لدلالة الرمز الجديد "شباك وفيقة" ما تقوم به العناصر الميثولوجية العامة. أي
أنه في هذا المقطع يستحث رصيده من الكلمات التي سبق له أن شحنها بطاقة
تعبيرية فذة على مدى قصائده كلها كي تقوم بدورها في تحريك المشهد وفتح باب
في سور الحياة والأبدية يسمح للأرواح بالانعتاق والعناق والدخول إلى عالم النور
المتوحد. هذا الانعتاق لا يلبث أن يفجر بدوره الطاقة الأسطورية الذاتية لديه :

يا صخرة معراج القلب

يا "صور" الألفة والحب

يا درباً يصعد للرب

لولاك لما ضحكت للأنسام القريبة،

في الريح عبير

من طوق النهر يهددنا ويغني

"عوليس مع الأمواج يسير"

والريح تذكره بجزائر منسية

"شبا يا ريح فخلينا"

في مقطع واحد مكتنز تتلاقى ملحمة المعراج الإسلامي مع ملحمة الأوديسة
اليونانية، لترتكز على صخرة الأولى وأنشودة الثانية للريح.

"شبا يا ريح فخلينا"

كي تصنع إطاراً رمزياً لهذا الشباك، فلا تطل منه وفيقة من العالم الآخر
فحسب، بل تبدو منه الشاعر وهي بتحت عن الخلاص والصعود للملكوت الأعلى.

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب
بحيث يغدو هذا الشبّاك وقد حدّد منظوراً كونياً متجاوزاً للزمان والمكان. يصبح
شبّاكاً للعالم كلّهُ :

العالم يفتح شبّاكه

من ذاك الشبّاك الأزرق

يتوحّد يجعل أشواكه

أزهراً في دعة تعبق

استحال الشبّاك الأزرق إلى سماء، وأخذت أشواكه تغرق في دعة الزهور
العاطرة إذا توحّد العالم سلاماً ومحبة، ويتأكّد هذا التوحّد الشعري الموازي للتوحّد
الصوفي والمطاول لسموه عبر وحدة الأمكنة، وانبثاق الحلم الإنساني الصافي فيها
بالخير والحبّ والجمال :

شبّاك مثلك في لبنان

شبّاك مثلك في الهند

وفتاة تحلم في اليابان

كوفيفة تحلم في اللّحد

بالبرق الأخضر والرّعد.

أما وقد تحوّل الشبّاك، عبر هذه المتواليات النحويّة والمصاحبات الأسطوريّة
العامّة والخاصّة إلى رمز كلّى، بحيث لم يعد عدّة ألواح تطلّ منها فتاة عراقية
تسمّى "وفيفة"، وأصبح منفذاً لروح الكون كلّهُ في وحدة وجوديّة طاغية تجعل الفناء
الوجه الآخر الجدليّ اللازم للحياة والضروريّ للبعث، فإنّ بنية القصيدة تعود لتتكلّى
بدورها على النموذج التقنيّ المفضّل لدى السيّاب وهو الترجيع للموسيقى
والدلالى، لتكتمل دورتها، ويتمّ إيقاعها . لكن مع تعديل صارم في مفاجأته، يدعونا
للتنبّه واستكناه محصلة رحلته الشعريّة :

شبّاك وفيفة في القرية

نشوان يطلّ على السّاحة

(كجليل تحلم بالمشية

ويسوع)

ويحرق ألواح

إن هذا الحريق الرّمزي الأخير لألواح الشبّاك، وقد حل محل نشره وبعثه في المطلع لا يتم إلا عبر جدلية التّوحد البعثي بين الحياة والفناء مرّة أخرى. وهو الذي يذرو الرّماد في عيون منافذ الرّوح الكوني كما يحدث في محارق الهند لتتم دورة الولادة الجديدة عند نهاية النصّ، وعندئذ يتراءى لنا نوع من التماثل الأبقوني بين طرفي الإشارة الشعريّة، بحيث يحقّق الرّمز انتقالاته الحركيّة مع تحولات الحياة الماثلة فيه.

وإذا أعدنا قراءة حالات الترجيع المقطعي في خطاب السياب الشعري، ولنتذكّر فحسب أنشودة المطر، وجدنا أنها كانت تتضمّن دائماً مثل هذا التعديل الأخير الذي يوميّ لحركة النصّ ويشير إلى نموذج اللّولبي، فهو ليس دائرة مغلقة، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة، عبر عدد من التقنيات التعبيرية المتصافرة، يقوم فيها الترجيع والإنشاء والتناصّ والأسطرة والترميز بالدور الأساسيّ في تكوين بنية النصّ وتوليد دلالاته المشعّة، طبقاً لاستراتيجية حيويّة فعّالة تحقّق درجة عالية من شفافية التوازن والكثافة النسبيّة، بحيث لا تقع في الإبهام وهي تحوّل العالم إلى كلمات.

الأرابيسك الشعري عند عفيفى مطر (*)

يطلق مصطلح "الأرابيسك" من منظور عالمي على منظومة الفنون الجميلة العربية، وطابعها البنيوي الذي يعتمد على تكرار الوحدات فى أنساق طباقية، سواء كان ذلك فى صلب المادة التى يتشكل منها الفن، أو فيما يلحق بها من زخارف، كما يحدث فى المعمار والرسم والنحت. لكنه قد يتعدى هذه الفنون ليشمل أنواعاً خاصة من الإيقاعات الموسيقية التى تتسم بهذا الطابع. وبوسعنا أن نعتبر تكرار التفعيلات المنتظم فى الشعر العربى خاصية من صميم الأرابيسك، وأن نعد أشكال الجناس والطباق وغيرها من ألوان الزخرف البديعى التى غلبت عليه فى العصور المتأخرة مظهراً لسيطرة هذه الخاصية عليه مع شئ من القصور فى وظائفها الجمالية.

غير أننا نودّ عند إطلاق هذا المصطلح على أسلوب شعري حدثى أن نلاحظ فيه عاملاً جوهرياً أكثر أهمية وخطورة من تلك المظاهر الشكلية، يتمثل فى تحقيق لون من الخصوصية المحلية ذات الطابع العريق، بحيث يكون استجابة جمالية لمورفولوجيا الفنون العربية، دون الاقتصار على الجانب الزخرفى المنبثق منها. ويحقّ لنا حينئذ أن نتساءل : أين موقع فنّ الأرابيسك بين التعبير المعتمد على التشخيص وأساليب التجريد الفنّى؟ إذ ليس بوسعنا أن نغامر جزافاً بنسبته المريحة إلى أحد هذين القطبين المتباعدين، فهو لا يقدّم محاكاة لما يبدو فى الحياة الخارجية ولا تمثيلاً عضوياً لخواصها الطبيعية. لكنه فى الآن ذاته لا يلغى الخطوط الهندسية المنتظمة والمتوقعة بقوانينها المميزة وأثرها الوظيفى والجمالى، ولا ينتهى إلى إطلاق التجريد وعفويته وصفاته. إنه يقترح حلّه الخاص عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها فيما تسعى إلى تحقيق وظائفها الجمالية فى قلب الحياة الخارجية. ومن ثم فإنه يقع فى منطقة وسطى بين التعبير والتجريد؛ لها خواصها الأصلية. هكذا نجد شعر عفيفى مطر، ومعه عدد آخر من الشعراء المصريين والعرب، منهم حسن طلب وغيره، يبنون أسلوبهم الشعري على نمط "الأرابيسك" مع اختلاف الألوان الفرعية ووحدة المصادر العربية الإسلامية، دون أن يكون أحد منهم رهين الغربتين؛ غربة الزمان

(*) منشورة فى كتاب "أساليب الشعرية المعاصرة".

والمكان التى نجدها لدى أدونيس ومدرسته التجريدية . الأمر الذى يضعهم على الأعراف بين التعبير والتجريد، فى المسافة الواقعة بين النافذة والمرآة، لكنه يدفعهم إلى أن يصنعوا بإخلاص وإتقان منظوماتهم الفنية من المادة التى طوعها أسلافهم وبنوا فيها عبقريتهم. فشعرهم لا يشف تماماً مثل زجاج النافذة عن تجاربهم الحيوية، كما لا يحجب ما وراءه عاكساً صورة من يقف قبائلته كما تفعل المرآة، بل يقوم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة؛ المخروطة برشاقة واتساق من أرومة الثقافة العربية ذاتها، تاركاً منافذ صغيرة وظليلة تقطر الضوء وتعطر النسيم. على أن أبرز خاصية فيه هى بنيته الهندسية؛ إذ يقوم بتوزيع هذه العناصر مثل "المشربية" طبقاً لمورفولوجيا منتظمة وصارمة، لا مجال فيه لأى اختراق أخرق، أو خروج نزق غير محسوب. مادة صورهِ معجونة بماء واحد، هيكل مقاطعه مخروط بذات الشكل المدور أو المربع أو المتداخل. قد يبدو ما يترأى من ظلاله التصويرية عبثياً أو لا معقولاً، غير أنه يكتسب قوامه من تشاكله وانساجامه. وإذا كان عالم الجمال الفرنسى الكبير "إتيان سوريو" قد لاحظ منذ منتصف القرن فى كتابه عن "تراسل الفنون" العلاقة الحميمة التى تربط فن الأرابيسك ببعض الأشكال الموسيقية الغربية فإن متابعة تجذر هذه العلاقة بين التشكيل والشعر العربيين وامتدادها فى أصلاب التيارات الحديثة قد يكون مدخلاً جالياً أشدّ عوناً على تحديد خواصها وتجسيد تقنياتها فى الأداء الفنى.

فإذا حاولنا الإمساك بأهم الخيوط العربية التى يتكوّن منها نسيج القصيدة عند عفيفى مطر خاصة، وجدنا إجماعاً واضحاً على الإحساس بأنه مشدود إلى سرّة الأرض، إلى الطمى والطين، عند تلك اللحظة الساخنة الآتية التى يمتزج فيها التراب القديم فى أديم الأرض بالماء المتجدد فى مرّ السحاب، لصناعة عجينة شعرية ذات نكهة نفاذة، لا تلبث أن تستحيل إلى أشكال خزفية مصقولة، مفعمة بالمفردات والتراكيب التى تستثير بصورها وتهاويلها مخيالنا الجماعى، بما تبعثه من أخلاط وتبته من عناصر، تستنفر فينا كلّ الموروث الأنثروبولوجى الذى يعمل فى أعراقنا منذ القدم. هذا المعجون المؤلف من المعرفة والعرفان، من بقايا الفكر وأمشاج الوجدان، الممتزج بعشب الأرض وعطر الأحباب، هو الذى تستنفره خاصّة أشاعر عفيفى مطر بما يضحّ فيها من شهوة الحياة الجديدة.

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————
وكى لا يظل حديثنا انطباعياً بحثاً مجافياً لما ينبغى له من دقة موضوعية،
بتعين علينا أن نعاين واقعة نصية محدّدة، ونلتصّب فيها أبرز خواص هذا الأسلوب
التي نجعلها مقدماً في الملامح التالية :

- استنفار الأعراق وبعث العناصر الحميمة في التراث الحى.

- توظيف الطّباق عبر تقنيات الإبدال النحوى والدلالي.

- تناسق الظلال اللونية والموسيقية في بنية هندسية صارمة.

على أن نحفظ دائماً بالمسافة الحيوية اللازمة بين الفكرة الجمالية من ناحية
ومفاجآت القراءة التحليلية من ناحية أخرى، حتّى لا نحرم أنفسنا من غواية النصّ
وإغراءاته المحبّبة . وسنقتصر - لضرورات منهجية - على قصيدة واحدة، حتّى
نتفادى التّفليق واصطياد الفقرات التي تعزّز الفرض النظري وإهمال ما سواها،
لكننا سنضمّ إليها فحسب كلمة الإهداء التي صدر بها الديوان، لما لها من دلالة
أسلوبية فريدة.

تورية الإهداء :

يقدم محمّد عفيفي مطر لأحد دواوينه الناضجة الأخيرة وعنوانه : 'أنت
واحدة، وهى أعضاؤك انتثرت' - لاحظ إيقاع العنوان الممدود - بكلمة دالة
تكشف عن نهجه الشعري وأسلوبه الفنّي ورؤيته الإشراقية . كما تكشف خاصّة
عن انتمائه المراوح لسلامة الثقافة الإسلامية المختمرة فى صلبه. لا على سبيل
مجرد "أسلبة التصوّف" واتخاذة قناعاً تعبيرياً، وإنّما من قبيل تهيج التذكّر وتوظيف
العناصر الحية فى الميراث الأنثروبولوجى العظيم، يقول :

"جراة إهداء

إلى محمّد

سيّد الأوجه الصّاعدة

وراية الطّلائع من كلّ جنس

منفرط على أكمّامه كلّ دمع

ومفتوحة ممالكه للجائعين

والجراحة هنا فيما نحسب تتمثل في تسمية من يهدى إليه الديوان، لكنها تسمية تعتمد التورية؟ فهل هو محمد رسول الله، أو الشاعر محمد عفيفي مطر؟ كلمات وأوصاف مثل "سيد"، "كلّ جنس"، "ممالكه"، "العالم"، ترشح الإشارة الأولى، وكلمات أخرى مثل "الصاعدة"، "الطلائع"، "إيقاع" قد ترشح الإشارة الثانية؛ خاصة عندما نقترن بما أصبحنا نألفه ولا بد لنا أن نصير عليه من نرجسية الشعراء الذين لا يتورعون عن اعتبار ذواتهم مركز الكون، فأى الاحتمالين أقرب إلى منطق النص وأسلوب الشاعر؟ أحسب أنّ هذا اللبس المقصود هو جوهر موقف الشاعر؛ فهو يعلن انتماءه إلى ذاته عندما يدعنا نفهم في لحظة خاطفة أنّه يقصد كلاماً من المعنيين في آن واحد. فمحمد الثاني بدل من محمد الأول، هذه روح التسمية، إنه قد أضمر فيه. بحيث صار يشتمل عليه، قد يشرئب ليتطابق معه، مثل بدل الكلّ، أو حتى ليستترك عليه بعض ما فاتته. لكنه دائماً يستثيره ويستفزه، ويلعب معه ويستغفره. والإهداء لأي منهما جراحة ومخاطرة أمام الآخرين من القراء، الذين لا يشاركون الشاعر تماهيه مع الرسول أو تباهيه بذاته، وإن كانوا يفتنون لقصده في التأمويه والتورية.

الشاعر يحب التأويل ويعيش في رحابه، يتعشق القراءة ويوظفها في قصائده، وهو يمدّ خيطاً رقيقاً للقارئ، يساجله ويناوشه، يحجب طرفاً من المعنى ويظهر آخر، لكنه لا يذهب بعيداً في التعمية والتغيب، بل يظلّ في تلك المنطقة المقطرة المعطرة بين التعبير والتجريد. يقف على "أعراف الكلام" ينظر يمنة لأصحاب جنّة المجاز الشعري يطلب منهم بعض الماء، وينظر يسرة لأهل نار الحقيقة مبتعداً منها كي لا تلفحه. دون أن يوهم نفسه بالخلط بين الاتجاهات أو إلغاء الحواجز بينها وإنكارها. هذا النوع من الشعرية المتراوحة بين العوالم القديمة والأساليب التي تتخلّق في رحم المستقبل لا يصطنع عودة مفتلعة لشذرات مبتسرة من التراث، بل يصدر عنه تلقائياً في امتداد عضوى حي، لهذا يبرأ من التناقض عندما تتسجم عليه غلالته الشثيفة، تمتدّ أعراقه في الدّم الساخن الذبق، تتبعث خلاياه الحية في النسيج المتولد، لا يمكن له مثلاً أن يتصور الشعر خالياً من أرابيسك الإيقاع، ولا مفرغاً من صورة الذات المتكررة، ولا ممزق العبارة المتواردة. مهما استغرق في الاستبطان والطيران، يظلّ "تلاحم النص" الشعري ميزته التي تمنعه من التفتت، وتجسد "الحالة التصويرية" بؤرته التي تحول بينه

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————
وبين التجريد المطلق.

محنة هي القصيدة :

يستهلّ عفيفي مطر قصيدته التي نود التعرّض لها، وعنوانها بالتحديد هو "محنة هي القصيدة" بآية قرآنية تضاعف أثر المحنة في المتلقّي! "ولقد نرى تقلّب وجهك في السّماء" إذ يحملنا على إنشاء قراءة جديدة لها، تعتمد على تحريك موقع المتكلّم والمخاطب كي يتلاءما مع ظروف التنصيص . فمن الذي يرى الآن هل يظلّ الفاعل هو الله؟ ومن الذي لا يزال يقلّب وجهه في السّماء حتّى اليوم؟ لقد استقرّت القيلة وانتهى أمرها وعذابها، لكن من الذي بقي يتعذّب وبأى شيء؟

يبدو أنّ تحرّك ضمير المخاطب يتّجه صوب نبىّ جديد هو بقيّة السلالة الموعودة، هو حامل شقاء البشر ووجه إنسانيّتهم، بل هو صورتها العلوية الوضيئة. لعلّ الشّاعر وقيلته القصيدة، لكنّه قبل أن يرضاها يُمنّحنُ فيها بشدّة؛ هنا تلعب بقيّة الآية المسكوت عنها في التنصيص «فَلَنُؤَلِّيكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا» دوراً هاماً في إنتاج دلالاته وتحديد نتائجه مع الموقف الشعري الجديد. من ناحية أخرى فإنّ موقع التنصيص في مستهلّ القصيدة، عبر فقرة مستقلة، ليست فقيرة الإيقاع، يقوم بدور آخر في توجيه استراتيجيتها، وتعديل شفرة إشاراتها التّالية، كي تتوافق مع هذا الأفق القدسيّ الرّصين. وسنرى أنّ ذلك لن يكون أمراً سهلاً، بل سيتطلّب منا أن نلوى عنق الكلام حتّى يلتئم بما يتناصّ معه، ويستوى عليه في ماء واحد، عندئذٍ تتلاقى محنة القصيدة مع محنة القرآن، وتصبح الإشكالية المشتركة بينهما هي قضية "الخلق". هي التي تمثّل الخلفية الثقافية العريضة التي "ينخرط" فيها النصّ الشعري في تأمله لذاته، ومراقبته لقربنه المقروء. ومن ثمّ فإنّه يكتفى بالرمز والتلميح، ويقيم دلالاته على أساس منظومة محسوبة من الإشارات التّأقيّة المضبوطة.

ولندخل مع الشاعر في مقطعه الأوّل والمطول حيث يقول :

غيمة من رقع الماء الفضاء الدخنة الباهتة

التفت على مغزل الشّمس ورياح.

ورمادى نسيج فككت عروته حدوة طير ليس

ينقضّ ولا يعلو،

اهتراءات رفيقات تبعثرن وفي هدابهن
اشتبك الشوك المضى القنفذ الساطع يرعى،
عنكبوت ذهب يقطر منه
الأرجوان.

الليل في آخر السهل عصافير ينفضن عن
الریش بقايا القطر أضغاث النباتات هباء الذرّ
والغبشة، يسلمن المناقير إلى دفّ الجناحين.
النهار التّمّ في أعضائه واصّاعدت شيبته من
تحت حنّاء الذرى

الصخرة تأوى للنعاس الرطب والهوة تشأب
والقرية جرو مرح لاذ به النوم البعيد.

والواقع أنّ المقطع ليس طويلاً كما يبدو لنا، لكنّه يحتاج إلى "طول نفس" غير عادي في متابعته، لأنّ جملة وعلامات ترقيمه تميّز بهذا الطول الذي ينجح في تخليق الأثر الناجم عنه وتوليد الشعور به. فلو احتكنا لهذه العلامات لوجدناه يتألف من أربع جمل فحسب، تتكوّن الأولى من سطرين وتقف مبتورة بفعل التثوين الذي تنتهى به في "ورباح"، والثانية من ستة سطور، والثالثة من ثلاثة، والرابعة من أربعة. غير أنّ هذا لا يكفى بدوره كي يفسّر لنا ثقل الأبيات من الوجهة التركيبية. وعلينا أن نتمعّن في تكوينها النحوي حتّى نستجلي مصدر هذا الثقل. وأحسب أنّه يعود في الدرجة الأولى لظاهرة بارزة في هذا المقطع، بل تعتبر ملازمة لجميع أجزاء القصيدة، وهى الاتكاء الشديد في تكوين علاقات المتواليات اللغوية على نموذج البذل النحوي، بحيث يبدو كما لو كان محور هذه العلاقات ونقطة تكوين رؤيتها التصويرية. فإذا تذكّرنا أنواع البذل وطبيعة علاقاته التي تتراوح بين الكليّة والجزئية، والشمول والخطأ، وجدنا أنّها يمكن أن تتراءى جميعاً في صلة الرّمز التالي بما يسبقه دون فاصل من عطف أو وقف. لكنّها لا تشتمل

الأرابيسك الشعرى عند عفيفى مطر —
صراحة على الضمير الذى ينبغى أن يربط البذل بالمبدل منه. هنا تقع العلاقة بين أطراف هذا النسق التعبيري على الطرف المدبب للمجاز الذى يجمع بين الدلالات فى دوائر متداخلة، فى تلك المنطقة المتروحة التى يصفها علماء الشعرية بالميوعة والإيهام، ويصبح علينا حينئذ أن نرقب التداخلات بين هذه الدوائر فى علاقاتها السياقية والاستبدالية معاً، علينا أن نبحث التشكيلات التعبيرية المتوالية عن نموذج نحوى ودلالى يبرز هذا التعالق دون أن يحرم الجملة من التذبذب بين الفصل والوصل، وهذا يجعل فكرة البذل تتحول إلى تقنية شعرية تكيّف طريقة الترميز والتخييل فى النص، ولنتأمل بعض هذه الأنساق البديلة فى المقطع السابق :

- رقع الماء / الفضاء / الدخنة الباهتة

- رمادى / نسيج

- الشوك المضىء / القنفذ الساطع / عنكبوت / ذهب

- بقايا القطر / أضغاث النباتات / هباء الذر

فلاحظ أننا حيال منظومات من البدائل الشعرية الطريفة التى تؤدى معنى الوصفية الضمنى، دون أن تدخل فى نطاق النعت اللغوى لبعدها عن الاشتقاق. لكنها تتخرط فى عمليات الإسناد الوصفية الأخرى التى تقوم بها النعوت والأخبار لتكون مجموعة من المتواليات التى تطرح دلالاتها بالاستبدال.

ففى المجموعة الأولى نجد الفضاء بدلاً من الماء والدخنة بدورها بدلاً من منهما أيضاً، دون أن يكون بوسعنا أن نرد هذه العلاقة لأحوال البذل المعتادة من كناية أو جزئية أو اشتمال أو خطأ، ولا يبقى حينئذ أمامنا سوى أن نتأول فيها حتى تصبح من قبيل الإبدال التصويرى الرمزي، فالماء والفضاء والدخنة عناصر متفاعلة ومتداخلة فى تكوين المشهد الرامز لهذا العالم السديمي، وحينئذ نجد أن توالى الكلمات هكذا قد أفضى إلى تشكيل رؤية خاصة، الأمر الذى يذكرنا بما يقوله علماء الشعرية من أن أنساق الوصف هى أقدر الآليات اللغوية على تقديم الرؤية الشعرية. وهى رؤية تمتزج فيها العناصر المتشاكلة والمتباينة لصناعة تكوين كلى، وليس من الميسور للقارئ دائماً أن يظفر باستجلاء هذا التكوين بطريقة معقولة. إذ كثيراً ما يتضمن علاقات على جانب كبير من الرهافة التى تعزّ

الأرابيسك الشعري عند غيفى مطر
على التحليل، ولا تلتقط إلا بالحدس الجمالى الخاطف. ولننظر مثلاً فى هذه الحزمة
الأخيرة من العناصر البدئية :

- بقايا القطر / أضغاث النباتات / هباء النر

فهى لا تتألف من وحدات مبسطة، بل تجتهد فى النقاط أطراف بعيدة لوقائع
مركبة كى تقيم بينها - بالتوالى الاستبدالى - مطارحات دلالية تمنع فى تعقب
تكوين تشكيلى لا يقف عند سطح الظواهر الحسى، بل يحيلها إلى أصداء رامزة
موغلة فى الاستبطان، يتلاشى فيها القطر ولا يبقى منه سوى الندى، وتستغرق
النباتات فى النوم وتطفو أضغاث الأحلام على سطحها وقد ابتلت بهذا القطر،
وتستحيل الصورة كلّها إلى هباء ذرى يسبح فى ضوء شعري رقيق . ولو تبادر لنا
أن نبرز حرف العطف الكامن بين هذه المتواليات لقلنا فيها روح الصورة الشعرية
الجامعة لأطيافها المترابطة.

فإذا ما ارتفعنا قليلاً عن سطح النصّ القريب لنرقب وحداته الدلالية وجدناها
تدور حول غيمة رمادية، وليل ونهار، وصخرة وقرية. وهى تمثل فى جملتها
تشكيلاً متجاوزاً ومتجاوزاً، يؤلف بالتناوب والتداخل لوحة تمهيدية ذات لمحات
سردية رائعة؛ إذ لم يبرز الفاعل الأصلى فى النصّ بعد، لكنها تتحرك توطئة
لمقدمه. ويتمّ الإخبار عنها بوحدات إسنادية تصويرية، فالصخرة مثلاً تأوى لنعاس
رطب، والقرية تنام مثل جرو مرج، هناك نسق من التوازنات الوصفية يجعل
المتوالية ذات صبغة "شبه سردية" دائماً. على أن علاقة الغيمة بالليل والنهار مثل
علاقة الصخرة بالقرية ذات طبيعة حلولية أيضاً. هنا تألف العناصر ولا تختلف،
فالكلام مخيط فى لحمته وسداه، وإذا كان ما يريد قوله فى التحليل الأخير غائراً فى
تلايف النصّ فإنّ بوسع القارئ أن يستشعر أنه ليس مفرغاً بأية حال من المعنى،
بل عليه أن يتمثل قصده وإن اضطر إلى أن يقلب وجهه فى الكلام حتى يهتدى إلى
غايته . وعلى أية حال فمازلنا فى أول الطريق :

رجل، وامرأة تفتح فى عروة ثوبها الشفيفين

بخوراً ولباناً زاكياً، تفتح فى الطوق هلال

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر

خفق نهدين، حفيف المخمل الناعم بالحلمية،

والمرأة تمشى خضرة معتمة في

هودج الليل ويمشى الرجل النائم يقظان،

يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياهاً

وارتعاشاً ودماً تصهل منه الخضرة الدافئة

القمح ربا للركبتين، اخضرت الطينة

أوراق الشفاه اصاعدت عليقة عطشى،

اقتراب، قبلة توشك...

عقد الكهرمان اساقطت حباته وانتثرت

تومض ما بين النجيل الغض تهوى ظلمة لامعة

بين الشقوق

انفتحت ذاكرة الطير، جناح دافئ ينبت ما

بين الحواس الخمس، عش لجثوم الهدأة الخالقة

الأرض وإغراء الشقوق

السنبل، الذاكرة انصبّت بما تحمل من إرث وليل

ذوبان الخلق في الخلق انشطار الخلق في أعضائه

أقعت وأقعى

عينا يلتقطان الكهرمان

اشتباك الماء بلحم الأرض في

عشر لغات حية العناب

قمح تتطوى أعواده الهشة، قش، وبشاشات

الأرابيسك الشعرى عند عفيفى مطر
تكسرن، وعرشاً يفسح الهيش، اشرأبت

بهجة الجوقة بالعشب الأناشيد تناوش

السّماء اتّسعت

والأنجم ازدانت بما

يرسم الكحل عليها ازدهرت عليقة القبلة،

صلصال - له النعمة والمجد - ارتوى،

تحت اللسان احتشد الطيرُ

وكعك الأقرباء السكر الذائب فى ماء الشعير،

احتشدت فى نكهة الحلم حروف المدّ والقصر،

وصلصال - له النعمة والمجد - على يابسة

العرش وقوس الأفق والماء استوى

يستمر فى هذا المقطع - وفى بقية القصيدة - توظيف تقنية الإبدال النحوى والدلالى بكثافة عالية، فإذا كان القارئ قد تدرب على الانتباه إليها فإن حساسيته تجاهها سوف تتضاعف كلما مضى فى صحبة النصّ بحيث يصبح قادراً على الوعى بنتائجها الأسلوبية جمالياً، وهذا يجعله يدرك الطباق التصويرى بين وحدات الأرابيسك اللغوى ويمزجها تشكلياً ورمزياً، لكن يبقى عليه لمواصلة القراءة المثمرة ألا يقف عند هذه الظاهرة كى لا تأسر فطنته، ويتمعن فى بقية الملامح التعبيرية للنصّ . ونلفت النظر إلى ثلاث ملاحظات هنا :

أولها : يتعلّق بما يبرز فى النصّ من صيغ صرفية ذات بنية متصاعدة ومتشعبة صوتياً ودلالياً، مثل "اصاعدت"، "اساقت"، "انصبّت"، "اشرأبت"، "عيثا"، تناوش"، وهى أفعال محفزة لدلالاتها بحكم تكوينها الصوتى، ونادرة الاستخدام فى المعجم الشعرى المتداول، لكنّها بتوافقها فى تأليف النسق السردى هنا وتشاكلها فيما بينها تضيف على النصّ ألفة مفارقة لغربتها فى ذاتها، أى أنها بذلك تتجح فى تبثير الأثر اللغوى للصياغة الشعرية، عن طريق تكثيف البنية المورفولوجية والدلالية.

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————
ثانياً : تتجمّع عبر هذه الصيغ وغيرها فى مناطق معيّنة من المقطع
حزم صوتيّة متواشجة، يتمّ فيها استقطاب عدد كبير من الحروف المتماثلة
بتركيز يخرج على التوزيع الصوتى المعتاد ويخلق تيّاره الإيقاعى
والدلالى الفاعل فى النصّ. يحدث هذا على سبيل المثال، لا الحصر، فى
المناطق التالية :

- مع الفاء فى قوله : (تفتح فى.. شغيفين.. خفق نهدين.. حفيف المخمل).
- مع القاف والعين فى : (أوراق الشفاه، عليقة عطشى.. اقتراب.. قبلة..
عقد الكهرمان).
- مع العين والقاف أيضاً فى : (أعضائه.. أقعت وأقعى.. عينا).
- مع الشين والهاء فى : (أعواده الهشة.. قشّ وبشاشات.. وعرشاً يفتح
الهيش.. اشرأبت بالعشب الأناشيد.. تناوش).

وإذا كانت الشعرية تتمثّل وظيفياً فى تقاطع محور الاختيار مع التركيب فإنّ
أثر هذه الحزم الصوتيّة الفائضة عن الإيقاع، والممثلة لتجانس الخيوط فى النسيج
اللغوى وانتظام ألوانها يكاد يرتبط بوظائف التعويذ والمهمة فى السحر والطقوس
السريّة، عندما تتمّ صناعة تيّار صوتى قادر على تخدير الحسّ وإطلاق الطاقات
الكامنة فى اللغة. عندئذ يصبح بوسع المتلقّى أن يستجيب بلا وعى للمعنى باعتباره
صدى للصوت. فإذا تمثّلنا من جانب آخر الموقف الشبقى العامّ فى المقطع وطابعه
الحميم كانت هذه الحزم الصوتيّة وسيلة فعّالة فى خلق مناخ الهمس والإسرار حيث
لا يسمع سوى طق القبلات وحفيف الثياب الشّفيفة بموسيقاها التصويريّة.

ثالثاً : تتنظم حركة المقطع الدلاليّة طبقاً "لموتيف" محوريّة هى العرس الشعبى
بعناصره الظاهرة والباطنة. ومع أنّ الفاعلين فيه يلفهما إطار التّكثير المقصود، "رجل
وامرأة" غير أنّنا لا نلبث أن نعثر على مظهر التعريف بهما، خاصّة الرّجل، عند
نهاية المقطع حيث تحتشد فى نكهة حلمه حروف المدّ والقصر ويرتوى صلصاله
بماء القبله فيبرز باعتباره الشاعر المشغول بالخلق، كما تتابع المرأة وهى تمشى إليه
خضرة معتمة يحيا بها الطين وينثر منها عقد الكهرمان فيصبح عمل الجنس كفاية
كبرى عن صناعة القصيدة، فى اشتباك الماء بلحم الأرض فى عشر لغات حيّة حتّى

الأرابيسك الشعري عند عفيفى مطر
يحتشد الطير الصّباح تحت اللسان. ويأتى تذوقها من المحيطين به مثل كعك الأقرباء
المكوّن من سكر ذائب فى ماء الشعير. هنا نجد أنفسنا فى واقع الأمر حيال بطانة
سردية سخية، تجعل تراسل البديلين المتطابقين : العرس / النظم يتم عبر عدد من
الرموز الغنية التى تزداد خصوصيتها بهذا الأزواج الجميل.

فعندما يقول مثلاً : "القمح ربا للركبتين" ينشطر هذا النمو الداخلى للسنايل
المباركة إلى وجهتين متوازيتين : إحداهما لصناعة الحياة والأخرى لتكاثر الكلام
الشعري الطيب. غير أن الجمع بينهما فى صورة مكثفة واحدة هو الذى يولد
بالتبادل المعتمد على إحياءات الكلام الثقافية علاقتها المخصبة. ومع أن انتشار
عقد الكهرمان بعد أن مضى هودج الليل قد يستحضر لدى بعض القراء المعاشين
للتراث الدينى "حديث الإفك" غير أن النص يتفادى إثارته بلباقة بالغة، بحيث
تتخفف الذاكرة ممّا تحمل من إرث لتلمع الأنجم وهى تزدان بما يرسمه الكحل
عليها، ولا يبقى سوى ما له النعمة والمجد فى مقام قدسى ينتهى كما بدأ بحالة
الاستواء على الماء. وحينئذ يتجلى لنا طابع هذا الشعر الذى لا يستقر المأثور ولا
يجرح الحواس والوجدان، بل يغوص فى أحشاء هذه السلالة التى ينبثق منها برفق،
مستثمراً إنجازاته التعبيرية وصيغته الطينية الأثيرة لخلق عالم مكثف لكنّه مفعم
بالتجانس والاتساق.

سرعان ما ندرك حينئذ أن القصيدة يسرى فيها تيار أفقى موصول، يضيف
عليها درجة عالية من التناغم، الأمر الذى يخفف من أثر البعد وشبه الغياب الذى
تخلفه دلالاتها المستكنة فى ضمير النص الخفى. ويتمثل هذا التيار فى سريان صوت
القصيدة وتماھيه الواضح مع "الأنا" الشعرية، بحيث لا يكون هناك تجاذب عنيف فى
فواعل النص ولا تقاطع حاد فيما بينها، دائماً نجد صوت القصيدة متقدماً يمحو
حالات الضلال والتشويش ويعزز بلورة البؤرة المتمثلة فى الذات الشعرية كعمود
فقري للنص دون مراوغة أو طمس. كما ينتظم فى قصيدة عفيفى مطر عنصر آخر
نمثل له بالضوء المصفى. فإيقاعات الانتقال عنده هادئة محسوبة، وعلاقات الصور
لديه ممتدة بارتياح كبير، ليست هناك تكسرات فجائية، ولا اهتزازات ضدية، لا
يعشى بصر القارئ فجأة، بل يغمره بموجات موقعة بدقة من الضوء الهادئ والظلال
المتراقصة التى تتبع من "مشربيته" التعبيرية، حتى يصبح بوسعه أن يتفاعل مع
هندسة التركيب الكلى للنص، لتتجلى له رؤية مكيفة لما يطل عليه، وشعور ناعم

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————
بالوسيط اللغوي الذي يرى عبره ويكتشف العالم من خلاله.

(يفتح جبروت الصخر مسالكه
والحجارة تخرّ صعقةً
فهل لامستها شفافية اكتسأ العظام باللحم
أم تنزل الدّهشة من سمواتها العلى فى
صيحة كالصّاعقة المرسلّة!!
الجسدان ينبعان وتتسع بهما حدود الأرض
ويزحزح الأفق
حنان كأنه الخوف
ورحمة كأنها جيوش الشجر وخيول
القراية الصّاهلة فى ذاكرة المسافر.
جسدان هما الأرض بما رحبت
وأرض هى المسافة المقدّسة بين
العبارة والعبارة
إقامة فى القول هى السّفر على
أطواف الذاكرة العالقة بجريان
النّهر ودوران الرّيح
والمندفعة بين جزر الرّغبة القاسية فى
أن يكتشف المكتشف،
وفى الامتلاء بالجرأة المتوهّجة على قول ما
قيل مجدّداً
وضرب الخيمة فى متردّم القصيدة

يقترن فتح القوس في هذا المقطع بتكرار كلمة الفتح التي ابتدأ بها المقطع السابق، لكن المرأة هناك كانت هي التي تفتح البخور واللبان الزكي في عروة ثوبها، أما الذي يفتح هنا فهو البديل النقيض : جبروت الصخر، وكلاهما كناية مأثورة تصب في افتتاح القول الشعري. وإذا كانت الأقواس وألعاب التخصيص تعبت بنا في القصيدة الحدائث عادة لتزيد من أوهام الإبهام، فإنها تقوم فيما يبدو بوظيفة مغايرة هنا؛ هي الكشف على وجه التحديد. إذ يتم تخصيص المقطع المقوس لتضييق المسافة بين البدائل الطباقية حتى تكاد تصل إلى المزج والتحديد بين عمليات التخليق عند اكتساء العظام باللحم وعمليات التعبير عن قياس المسافى المقدسة بين العبارة ونظيرتها، والجرأة المتوهجة على قول ما قيل مجدداً. ما بين القوسين إذن لا يستحضر تضميناً ولا يستوجب دهشة ولا يغرس في جسد القصيدة سهماً يوجع القارئ ولا يعرف مصدره، بل يعرض صفحة مفتوحة أخرى تزيد الشعر حضوراً شفقياً مظللاً.

الإشارات الورادة في المقطع، والقصيدة برمتها، تنثر الخمائر المستكنة في الثقافة العربية الإسلامية وتبعث مشاهدتها الرمزية الحميمة، بحيث تقترب بحذر من مجال التعبير القرآني والجاهلي بينما تنزل إلى منطقة التعبير الصوفي. فالحجارة "تخر صعقة" مثلما خر موسى عندما تجلى له الرب في طور سيناء، وكذلك «كسونا العظام لحماً» و«السّموات العلى» و«ضاقّت عليهم الأرض بما رحبت». أما الأثر الجاهلي الأبرز فهو صيغة عنثرة الشهيرة التي تكاد تبئلع في جوفها ما جاء به الشعراء وهي تتشكى لمن جاء من بعد :

"هل غادر الشعراء من مترّد"

وهذا يجعلها تتحفر بعمق في جسد القصيدة وتنقل إليها هذه الشكوى الأبدية. وبين هذين الطرفين فإن "زحزحة الأفق" و "مسافة العبارة" ومصطلحات "السفر" و "الاكتشاف" تنتمي كلها للغة المتصوفة. والمهم أن النسق الذي يأتلف من كل ذلك يمثل سبكة متجانسة من الوحدات المنتظمة في تشكيل الأرابيسك التعبيري، حيث يحجب ويشف في الآن ذاته، ويضيف وهو يكرّر ويكشف المكتشف من قبل ليعيد مرة أخرى ضرب الخيام في بيداء الفضاء العربي. عندئذ يخفف ضوء التعبير،

الارابيسك الشعري عند عفيفى مطر —————
ويلعب بألوان التصوير، ويلطّف مناخ الدلالة الشعرية.

وإذا كان البدل قد أدهشنا فى المقاطع الأولى من القصيدة فإنّ التقنيّة التعبيرية اللافّته هنا ليست بعيدة عنه؛ إذ تتمثّل فى نظام النعوت الذى ينتمى للدائرة الوصفية ذاتها، وما تضيفه على التعبير من غرابة أليفة ومحبة. وذلك ابتداء من الوحدات الصغيرة حتّى أشدها تركيباً وتعقيداً؛ من أمثلة ذلك :

- شفافية اكتساء العظام باللحم.

- خيول القرابة الصاهلة فى ذاكرة المسافر.

- أطواف الذاكرة العالقة بجريان النهر.

- المنفعة بين جزر الرغبة القاسية.

وهذا يقرب لنا آليّة التصوير فى هذا النوع من الشعر، وهو تصوير يكاد يتخلّص من الطابع الحسى التعبيرى دون أن يُصاب بالتّجريد العقلى البحت، إذ يحاول الغوص على ما وراء المادّة ممّا لا ينفصل عنها فى نوع من المفارقة القريبة، فاكْتِساء العظام باللحم نموذج للتّجسيد، لكن ما تهّم الإشارة إليه هنا إنّما هو شفافية عمليّة التخلّق ذاتها. وعندما توصف القرابة بأنّ لها خيولاً فإنّ ذلك لإبراز أثرها البعيد فى الدّم، وانتقال هذا الأثر إلى الذاكرة هو القفزة التى تجعلنا نسمع صهيل القرابة. أمّا أطواف الذاكرة وأطيافها فهى تتعلّق بحركة الطبيعة من ماء وريح، وتندفع مثل العواصف بين جزر الرغبة القاسية. لا تتكئ عناقيد الصور على المعطيات الحسية ولا تنقضها فى الآن ذاته. من هنا فإنّها تحقّق نسبة من الحداثة دون أن تؤدّى إلى قطيعة، توغل فى توليف التعبير المكثّف والنقاط الأصداء البعيدة فى محاولة الوصول إلى جوهر الأشياء عبر تجميع ظواهرها المتجانسة واستثمار طاقاتها الفاعلة فى المخيال الجماعى.

بؤرة الصورة المائية :

لا تعتمد هندسة التعبير عند عفيفى مطر على محور الذات فحسب، بل تنخرط فى تصميم تصويرى مكثّف، يمضى فى تجمّعه وتبادلته عبر النصّ حتّى يعثر على نقطة التّبئير التى تتراكم عندها أشعته المتناثرة . وتقع هذه البؤرة فى

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر
قلب إشكالية القصيدة و صلب محتها بحيث تمثل مركز الإيقاع الموسيقي
والاستقطاب الدلالي، ولعل المقطع التالي يتيح لنا فرصة متابعة تكوين هذه البؤرة:

نجمة الصبح على وشك الطلوع / بين مائين

السحاب الأصهب الأشهب أقدام من

السعى الهيولي على وجه المياه / خطوة

هائلة الوجهة

ماء كل شيء

كل شيء ليس ماء

جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر السعى

الهيولي عليها بالسحاب الأشهب الأصهب،

قطعان توالى سيرها المحتشد الذائب فى غريتها

الريح على وجه المياه / وجهة هائلة الخطوة!

كانت رقصة الريح دواراً قلباً يربط بين

الأفق والطين،

فضاءات النسيج الرمادى انفسخت

يعبرها وهج الإضاءات،

أنار أفرغ

أم غابة من كل زوجين؟!

وهل هذا الفضاء / سيرة

للشجر المقبل، مرمى لرشاقات

النبال، الصيحة المرسلة الرجوع

وايذان بوقت الفتح؟! هل

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————

هذا الفضاء / قبة الرحمة بالخلق أم

الأمة قوس ودم ينزف من

أجوازه مدّاً وجزراً، شهقة سوف

تكون الشهداء؟!

أمة مستورة هذا الفضاء القبة؟!

الأرض الخلاء / خطوة فى

الفلك الدائر والنار المواقيت؟!

كلام تحته تذاوب الأنجم والشمس

وأمداء الجلاميد ولا يحمله غير القصيدة؟!

هذا هو المقطع قبل الأخير فى القصيدة؛ ونظراً لهذا الموقع ذاته فى البنية الكائنة للنص فإنه يتضمّن - على ما يبدو - أبرز حالات التكتيف الإيقاعى والتصويرى . وسوف نقنصر فى تحليله بإيجاز على مقاربة ثلاثة جوانب تعبيرية، تضاف بطبيعة الحال إلى ما سبق ملاحظته من ظواهر أسلوبية تمتدّ فى أنحاء النصّ وتتخلّل أبنيته الصوتية والنحوية والدلالية، هذه الجوانب هى :

- نظام الوقف وطول النفس

- صفاء الصورة المائنة كبؤرة للترجيع الغنائى

- تراتب جمالية الفضاء الشعري وانتظامها

وقد لاحظنا منذ البداية طول الجملة الشعرية عند عفيفي مطر، حتّى كأنّها تمضى مزهوة تجرّر أذيالها عبر عدد كبير من السطور. لكنّ الظاهرة اللافتة هنا هى تعمّد إلغاء حالات الوقف اللغوى بمواصلة السطر الشعري، بعد وضع خطّ مائل هكذا / ممّا يعنى إشارة لضرورة استمرار القراءة. فى الوقت الذى يتحمّ فيه اتصال نهاية السطر الأوّل بأوّل السطر التالى نحويّاً ودلاليّاً، والنتيجة التى تتجم عن ذلك هى الجمع بين جماليّات النصّ المدوّر والموزّع على سطور، الأمر الذى يحقق درجة عالية من طول النفس الشعري من جانب، وألفة التوزيع الخطى للسطور من جانب

—الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر—

آخر. يتكرر هذا الصنيع ستّ مرّات في مقطع شعري واحد، فيرفعه إلى مستوى الظاهرة التعبيرية. ويتيح فرصة شقيقة لتأمل العلاقات الناجمة عن هذه التقنية في توظيف الفصل والوصل، وقياس المسافات بين العبارات في كلّ حالة. ومن الطريف أنّ الشاعر يعمد أحياناً إلى التمثيل الأيقوني البصري لهذه العلاقات كما يحدث ذلك في فضاءات السطور ومساحات البياض، كما يفعل في جملة :

جسد الأرض فتسوق رخوة ينهمر السعي

فكما أنّ الأرض الرخوة قد فتقت فإنّ السطر الشعري الذي يمثّلها لابدّ من فتحه بدوره، بوضع مسافة بيضاء بين الصفة والموصوف تستدعي قراءة البياض وترجمته إلى شفرة شكلية تمثّل الرتق، وهذا يقتضي سكتة قصيرة لا يستدعيها نظام اللغة ولا الإيقاع. في الوقت الذي ينتهي فيه السطر على صفة تتطلّب وصلها بالموصوف السابق، الأمر الذي ينتقل بعلاقات الفصل والوصل في الجملة الشعرية من الخضوع للنظام اللغوي المستقرّ إلى تكوين طابع تحفيزي جديد لها.

فاذا انتقلنا إلى الصورة المائية وجدناها تبلور بإيقاع سردي أولاً وغنائي ثانياً البؤرة الدلالية للقصيدة. فمنذ مطلع النصّ ونحن نشهد إسقاطاً للنبوة على الشعر عبر تحريك الضمائر في الآية القرآنية، لكنّه لا يقف عند هذا المستوى، بل يعن في استكناه جوهر الموقف عن طريق إقامة التوازي الذي يبلغ درجة الاندماج بين الخلق الطبيعي والخلق الفني، وهذا يجعل القصيدة "كوناً مصغراً" يمرّ بالمراحل السديمية والهيولانية ذاتها التي أشرق بها الكون الأكبر منذ كان عرش الخالق على الماء. عندئذ يتألّه الشاعر وهو يستقطر ماء الشعر ويطوى فضاءاته. لكن هذا القطر لا يلبث أن يتركز كالغيث في جملة غنائية تأتي في صورة أوليّة في بداية الأمر : "ماء كلّ شيء. كلّ شيء ليس ماء" حتّى تكتسب غنائيتها التامة واكتمالها الدلالي في المقطع التالي، فتصبح النقطة المكثفة الأخيرة الجامعة للنصّ بكلّ فضاءاته :

ليس ماء كلّ شيء

كلّ شيء نبع ماء ..

فتقيم بين مفارقة السلب والإيجاب سرّ الخلق في قطرة الماء. لكنّه يصبح

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————
هنا ماء الشعر، إذا خلا منه الوجود فقد معناه، وإذا انبثق غنائياً فيه تحققت ماهيته. لا يؤدي ذلك بطريقة ذهنية أو فلسفية تفضى به إلى "التجديف" في بحر الكلام، بل يؤديه بطريقة الشعر المثلى؛ وهي الغناء الصافي المقطر. أما فيما يتعلق بانتظام المعطيات البصرية في النص طبقاً للحسن العام فإن هذا يتمثل في إقامة تراتب محسوب لعناصر الفضاء الشعري المشاكل للعالم الخارجي. وبوسعنا أن نشير فحسب إلى الهيكل العام لمحددات هذا المجال كي نتبين مدى اتساقه وطبيعته. فالأفق الذي يرتسم به هذا المقطع مثلاً يدور بين السماء والأرض، وتمضي العناصر فيه متوازية أو متقابلة، لكنها دائماً في طباق متجانس. فنجمة الصبح تقابل جسد الأرض، وبينهما يبدو السحاب كما لو كان سعيًا على عرش الماء، تقوم به قطعان يمتزج بها الغرين بالرياح، وهذا يجعل الفضاء رمادياً. ثم يحتشد هذا الفضاء بالشجر الذي تخترقه الصيحات مثل النبال الرشيقة، فتقوم عليه قبة الخلق حيث تنوب النجوم والشموس الدائرة في كلمات القصيدة. ومع ما يتخلل هذه العناصر من صيغ مجازية تصل إلى درجة اللا معقول في مثل قوله :

"أم الأمة قوس ودم ينزف من أجوازه مدًا وجزراً"

غير أنها لا تلبث أن تتموقع مستورة في قبة هذا الفضاء من التساؤلات الجزرية، الأمر الذي يعيدها برفق إلى المنظومة المكانية، ويسمح للقارئ بتنظيم معطيات الرمز فيها لاستشفاف إمكاناته الدلالية في الإطار العام للقصيدة. وعندئذ نجد أن المقطع الأخير من النص ينصب الطباق الأكبر في التكوين التشكيلي العام هكذا :

رجل وامرأة تفتتح في الطوق هلال الوجع

الأخضر، في عروة ثوبها الشفيين الرضاعات

بخور اللبن الحى حفيف المخمل الناعم بالإرث وبالوارث

تمشى خضرة مثقلة الخطوة بالوقت وتناى

وهو يمشى مثل الوقت بفوضى الاحتمالات

اشتباك الموت بالقافية الصعبة والماء

وينأى

والمدى بينهما متسع الفقر اكتمالات التواريخ

المدى أسئلة الأهل الذين ابتدأوا

ثم انتهوا كي يبدأوا

هل أحد يعرفهم فيه وهل من أحد يعرفه فيهم!!

وهل من أحد يسمع ماء نازفاً في

طبقات الذاكرة

ليس ماء كل شيء

كل شيء نبع ماء ..

إذا كانت القصيدة جرحاً في جسد اللغة يفتح ثغرة عند مطلعها المترقب، فلا بد له أن يلتئم مكتملاً عند مقطعها الأخير. يحدث ذلك هنا بتخلق خلايا جديدة تحل مكان ما تمزق فيما عهدناه من قبل. يعيد هذا المقطع نفس صورة الرجل والمرأة، وقد رأينا كيف أنها صورة كنائية عن عملية الخلق التي كانت قد ابتدأت فعلاً حينئذ، أما الآن فقد أوشكت على الانتهاء. لا غرو أن نجد عناصر مضافة هنا تؤذن بذلك وهي تحتفي بطفل القصيدة الوليد. فالهلال الذي انفتح في الطوق بدل العروة قد أصبح هلال ميلاد الوجع الأخضر، لقد أورد الوجع وأثمر، كما أضيف بدل جديد إلى تلك العروة ذاتها هو "الرضاعات". ودخلت مفردات الإرث والوارث لتكتمل موتيفة العرس الشعبي الموظفة من قبل. كما لم يهمل المقطع الإشارة الحانية إلى اللحظات العسيرة في الولادة الشعرية، حيث يشبك الموت "بالقافية الصعبة" - لاحظ كيف بقى النموذج الميثولوجي للخلق الشعري بعد انقضاء عذابات القوافي التي كان يبيت على أبوابها الشعراء، فيما أصبحوا يرتعون في فضاء الشعر المرسل الآن - أما المدى الذي يفصل بين الرجل والمرأة، بين الشاعر والإبداع، فإنه أصبح يتسع لكل المتناقضات في الوجود، للفقر واكتمالات التاريخ، كما أخذت تعممه أسئلة الأهل الذين لا يقتأون يحرضون العروسين على

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————
الإنجاب دون مبالاة بما يتطلبه ذلك من الشقاء والضنى. لا أحد منهم يستطيع أن
يسمع الماء النازف في طبقات الذاكرة عند صناعة الشعر، هكذا تعود الصورة
المائية لتركز بؤرة القصيدة وتصبح آخر كلمة غنائية فيها.

وأحسب أننا لو سألنا الشاعر عن النطفة الأولى التي بدأت بها تلك القصيدة-
وكان واعياً بها - لما كانت إجابته بعيدة عن هذه الصورة المائية التي تخلقت
حولها بنية النص . ويبدو أنها صورة مستثارة من الآلية الشهيرة {وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ
كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ} تبحث في إيقاعها عن تفجر الصوت الغنائي . فالماء / النطفة
المعادل للشعر هو سرّ الحياة في الكون. وإذا كان سؤال الشاعر غير وارد في
التحليل النقدي الآن فإنّ القارئ بوسعه أن يحتكم إلى حالته عند إعادة إنتاج النص،
حيث يتعين عليه عند الوصول إلى هذه النقطة المائية الأخيرة أن يشرب صفاءها
ويتأمل تركيزها وهو يقلّب وجهه في سماء الفن بحثاً عن معنى القصيدة الذي
يرضاه، متحملاً في سبيل ذلك محنة الفهم الموازية لمحنة خلق الكلام الشعري.

ويبقى نموذج "الأرابيسك" الذي يمثل بنية هذا النصّ ويطبّع أسلوبه ماثلاً في
مستويات اللغة الشعرية وهندسة تكوينها وطريقة تبثيرها الصوري، كما يبقى
متمثلاً على وجه الخصوص في انتظام هيكلها عبر وحدات شعرية منتشرة بشكل
مترايب، كما يشير لذلك عنوان المجموعة الشعرية ذاتها : "أنت واحدها وهي
أعضاؤك انتثرت". وتظل محاولة قراءة هذا التشكيل ذاته، على ما يبدو في
تصميمه من دقة صارمة، مفتوحة لاستكشاف أسرار الضوء المقطر والعطر
المنساب من طبيّاته.



تعريف بالمؤلف

✽ أمجد ريان

♦ أولاً : دواوين شعرية أصدرها :

- ١- أغنيات حب للأرض..... صدر عام ١٩٧٢
- ٢- الخضراء صدر عام ١٩٧٨
- ٣- أحرث وهج النخيل..... صدر عام ١٩٨٣
- ٤- حافة للشمس ط١- صدر عام ١٩٨٩
- ط٢- صدر عام ١٩٩١
- ٥- لا حد للصباح..... صدر عام ١٩٩٠
- ٦- أيها الطفل الجميل.. اضرب (قصائد للانتفاضة)..... صدر عام ١٩٩٠
- ٧- أوقع في الزغب الأبيض..... صدر عام ١٩٩١
- ٨- أمس كائنا صدر عام ١٩٩١
- ٩- مرآة للآهة صدر عام ١٩٩١

♦ ثانياً : دواوين شعرية تحت الطبع :

١٠- من ردهة الفندق

١١- بروفيل جانبي

١٢- ست لقطات وبورتريه

♦ ثالثاً : كتب نقدية أصدرها :

- ١- القيمة المهيمنة (دراسات حول أدب إدوار الخراط وقاسم حداد). صدر عام ١٩٩١
(عن دار شعر بالقاهرة)
- ٢- الكتابة عبر النوعية (مناقشة حول أدب بدر الديب) إعداد وتقديم. صدر عام ١٩٩١
(عن دار شعر بالقاهرة)

٣- غالى شكرى بين الحداثة وما بعد الحداثة. صدر عام ١٩٩٦ (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٤- الحراك الأدبى. صدر عام ١٩٩٦ (عن هيئة قصور الثقافة)

٥- من التعدد إلى الحياد. صدر عام ١٩٩٧ (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٦- من تحريك القلب إلى تحريك الواقع (حول تجربة القاص عبده جبير). صدر عام ١٩٩٨ (عن وكالة الصحافة العربية)

٧- صوت صارخ فى الشوارع (حول أعمال إدوار الخراط). صدر عام ١٩٩٨ (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٨- اللغة والشكل (عن الكتابة التجريبية فى الشعر العربى المعاصر). صدر عام ١٩٩٩ (عن مركز الحضارة العربية)

٩- درجة حرارة الغرفة (عن رواية عطلة رضوان لعبده جبير). صدر عام ١٩٩٩ (عن دار الخطاب الجديد)

١٠- صلاح فضل والشعرية العربية. صدر عام ١٩٩٩ (عن دار قباء).

♦ رابعاً : كتب نقدية تحت الطبع :

١١- دور التراكيب اللغوية فى إقامة البنية المجازية - دراسة.

١٢- الشعرى واللاشعرى - مجموعة مقالات.

١٣- نص الحياة - دراسة فى ثلاثة أجيال أدبية.

١٤- ضوء كامل.. فناء كامل - دراسة حول تجربة الشاعر أحمد يمانى.

١٥- من التكثيف إلى التفكيك - رحلة الأدب المعاصر.

١٦- قصيدة ما بعد حداثة بأى معنى؟ - دراسة.

♦ خامساً : مجلات أدبية أشرف على إصدارها وتحريرها :

١- الكراسى الثقافية..... عن دار آتون بالقاهرة ١٩٧٨

٢- كتابات..... عن دار الغد بالبحرين ١٩٨٥

٣- الفعل الشعرى..... عن دار شعر بالقاهرة ١٩٩٣

٤- أفق..... عن دار شعر بالقاهرة ١٩٩٤

٥- الخطاب الهامشى..... عن دار شعر بالقاهرة ١٩٩٧

هذا الكتاب

يسعى هذا الكتاب إلى استعراض جهود الدكتور صلاح فضل في مجال نقد الشعر، هذه الجهود التي غطت قوساً واسعاً في تاريخ الشعر العربي حيث تتبّع الناقد هذا التاريخ بدايةً من العصور القديمة مروراً بالعصور القروسطية حتى الآن. لقد نشر الناقد دراسة مهمة عند بيت من الشعر للمتنبى تعد قراءة لحساسية الشعر العربي في هذه المرحلة. ويمكننا أيضاً أن نتأمل بحث الناقد البنيوي لطراز التوشيح في ذاته مرة، وفي رأى الفكر النقدي المعاصر من منظور الناقد في مرة أخرى. كما نتعرف أيضاً على رأى الناقد في تجربة الشاعر أحمد شوقي من خلال مجموعة من الظواهر الأسلوبية التي التقطت بدقة متناهية، ثم يستعرض الكتاب بعد ذلك رؤية الدكتور صلاح فضل لقصيدة الشعر الحر في المصدرين الحضاري والاجتماعي.

وينتهي الكتاب بطرح وجهة نظر شديدة الأهمية حول تجربة الشعر الحدائلي سواء عند الرعيل الأول: أودنيس ومحمد عفيفي مطر وغيرهما ثم الرعيل الثاني في الأجيال التالية.

يساعدنا هذا الكتاب في التعرف على نظرية الناقد الخاصة التي توزعت عبر هذه الرحلة الطويلة مساهماً إلى جوار نقادنا الآخرين في إنعاش مرحلة من أهم مراحلنا المعاصرة هي مرحلة : الحدائلي.

أحمد غريب

